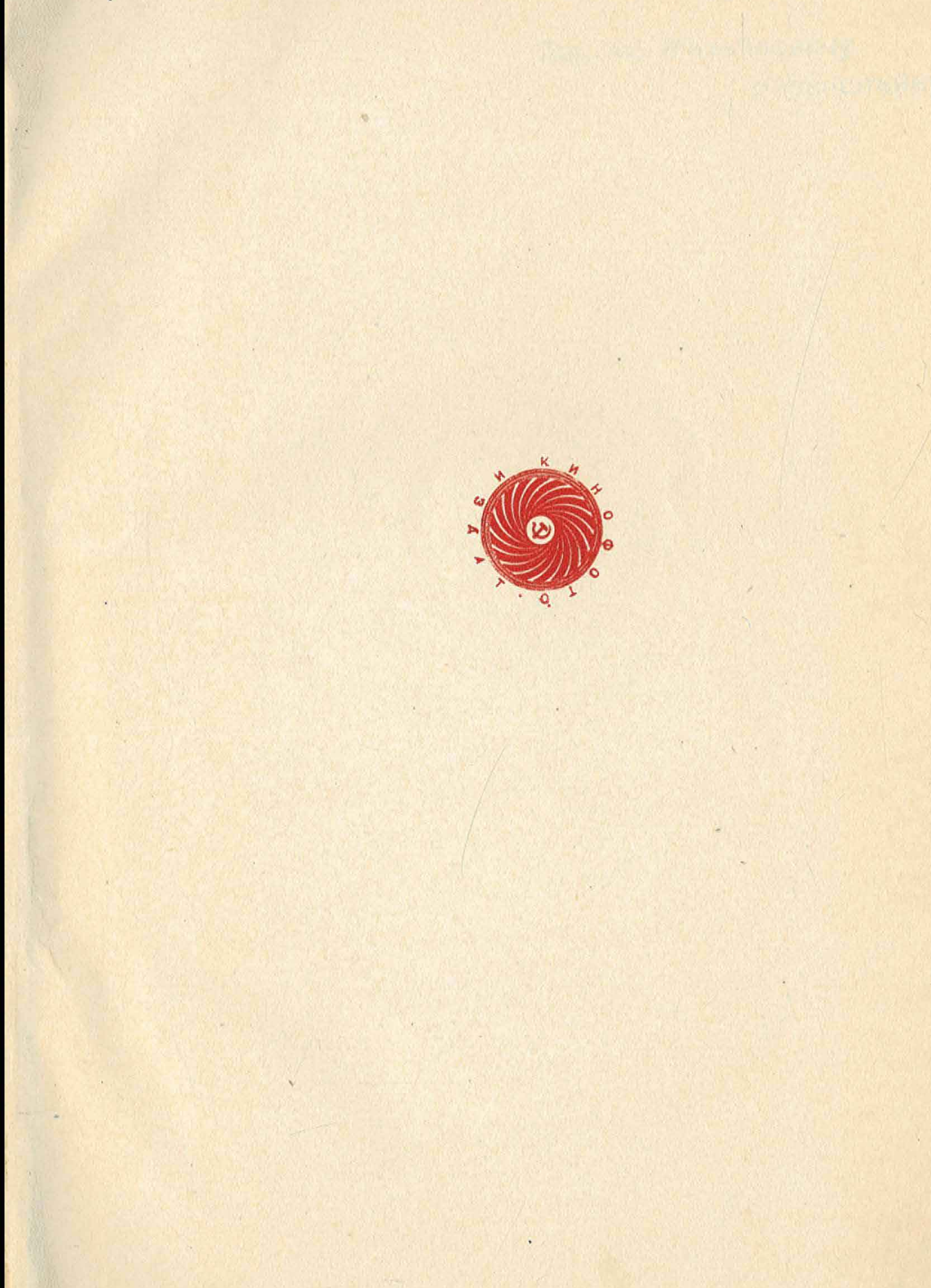
В. НИЛЬСЕН

изобразительное построение фильма

КИНОФОТОИЗДАТ
Москва 1936


КИНОФОТОИЗДАТ

Сергею Михайловичу
Эйзенштейну

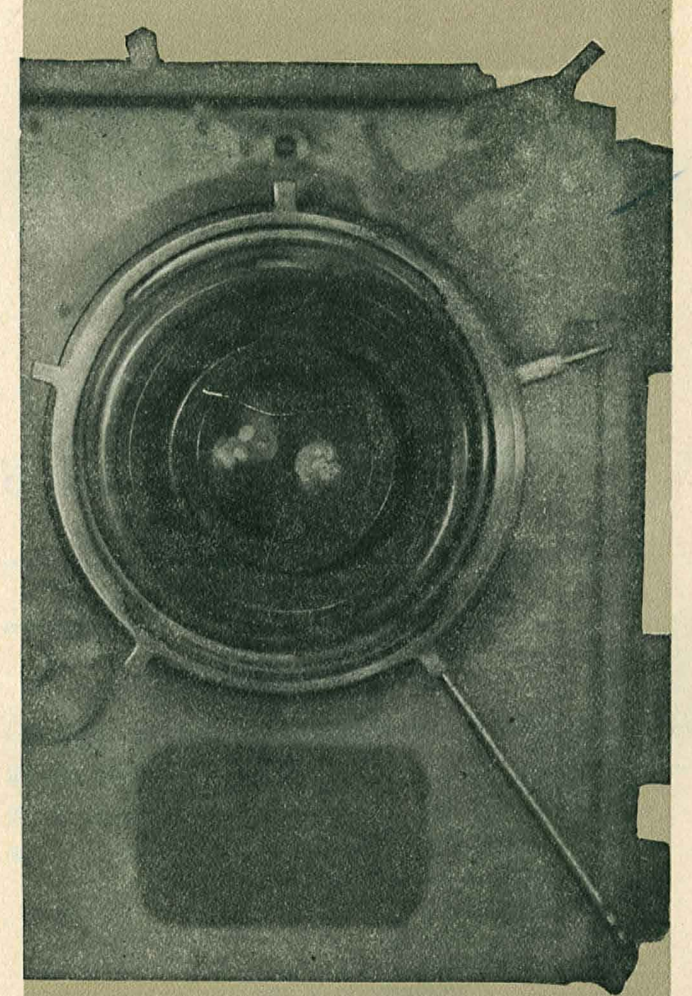
теория и практика операторского мастерства



1936
кинофотоиздат

в. нильсен

изобразительное построение фильма



1936

кинофотоиздат

оглавление

предисловие

В предисловиях к книгам по кинематографии стало обычаем указывать на бедность литературы по данному вопросу и на то, что выпускаемая книга «заполняет существенный пробел». Как это ни трафаретно, но, к сожалению, зачастую верно, и мне приходится начинать с того же.

В самом деле, в области операторского мастерства если и имеется кое-какая скудная литература, то только узко-техническая, посвященная чистой технике и технологии операторской работы. Единственной книжкой, ставившей вопросы о самом характере операторской работы, о роли оператора в создании кинокартины, об искусстве и творчестве оператора, была до сих пор брошюра Г. Болтянского «Культура кинооператора». Но и в ней по самому ее характеру вопросы эти ставились обще и бегло, поскольку эта книжка—скорее лишь очерк о работах Э. Тиссэ. Только попутно, в связи с анализом его метода и приемов, автор касается тех или иных принципиальных вопросов. Да и к тому же книга эта вышла сравнительно давно, в 1926 году, и теперь сильно устарела.

Книга В. Нильсена, в которой художник-оператор делает первый опыт построения методики своего мастерства и стремится на основе опыта и достижений советского и отчасти зарубежного киноискусства установить основные понятия, основные категории изобразительной стороны кинематографии, является несомненно важной и глубоко актуальной по своей проблематике.

Советское кино в числе своих достижений по праву может гордиться художественной работой и культурой мастерства своих операторов. Здесь выдвинулся ряд первоклассных больших мастеров, как Тиссэ, Москвин, Головня, Наумов-Страж и др., создавших блестящие по операторской работе, по всему своему изобразительному строю, фильмы. На известном этапе своего развития советское кино имело главные достижения по преимуществу в изобразительной области, в подаче и раскрытии художественных образов фильма не только оператор, но и режиссер работали, главным образом, методами изобразительной характеристики, мыслили в категориях изобразительной предметности не только отдельные объекты,

но и пространственно-временные данности создаваемых ими фильмов. Это положение, развившее изобразительную методику киноискусства, вместе с тем имело и свои очень значительные отрицательные моменты, было известной односторонностью, ограниченностью.

Доминанта изобразительности там, где она влекла за собою статичность, вещизм и т. п., была зачастую результатом и одним из выражений влияния левых формалистических теорий в советской кинематографии тех лет. В известных своих проявлениях она была связана и с типажно-монтажным пониманием кинопроизведения, с проявлениями механицизма в творческом методе ряда киноработников с увлечением конструктивистическими и функционалистическими теориями. Давно уже назрела необходимость разобраться в этом сложном вопросе создания изобразительного языка кинематографии и, отвергнув все левацкие загибы, выявить положительные достижения.

Теоретическое осмысление изобразительной стороны кино, места и возможностей операторского мастерства в создании синтетического кинопроизведения особенно важно сейчас, когда наше кино успешно овладевает лучшими средствами выразительности литературы и театрального мастерства как в области содержания, так и формального строя фильмов. Этот процесс — начало нового, более высокого этапа в развитии советского киноискусства. Обусловленный всем ходом развития и роста нашей советской, социалистической культуры, он усилился благодаря появлению звукового кино, нашел в нем новые возможности. Он является безусловно правильным и единственно жизненным. Он означает углубление идейной содержательности фильма, борьбу за действенность, за показ явлений в их развитии, борьбу за реалистический метод показа живых людей в типических, но жизненно, а не схематично трактованных обстоятельствах. Культура актерской игры, высота литературного мастерства сценария, действенность и насыщенность развития сюжета, «плавность» этого развития, наконец, культура слова и звука — все это есть борьба с моментами абстракции, аллегоризма, логизирующей сухости, борьба за полноценную конкретную чувственность, за живую непосредственность, эмоциональную насыщенность кинопроизведения. В «Чапаеве», «Юности Максима», «Мы из Кронштадта» и ряде других фильмов мы уже имеем блестящие образцы и показатели этого нового этапа нашего киноискусства. На этом новом этапе развития синтетического искусства кино, его изобразительная сторона уже не имеет своей прежней, зачастую доминирующей роли. Это, однако, не значит, что она просто отходит на второй план, так что изобразительная высота фильма, операторская культура, мастерство и выдумка теряют свое значение. Это значит лишь, что они становятся в иные, новые отношения к развитию сюжета, к методу раскрытия образа произведения. Сама изобразительность кино может и должна стать изобразительностью иного характера, иного стиля. Тем более важно не терять к ней внимания, бороться дальше за ее рост и обогащение, теоретически осмыслять ее роль и место в кинотворчестве, ее возможности и задачи в будущем.

И. В. Сталин в своем приветствии по поводу 15-летия советской кинематографии выдвигает требование, которое должно стать руководящим для всех киноработников: «Советская власть ждет от вас смелого проникновения ваших мастеров в новые области «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств — кино». Этими новыми областями являются как область сюжетики нашей богатейшей и замечательной действительности, так и области выразительных возможностей, художественных средств и языка синтетического искусства кино. В борьбе за осуществление этого

лозунга, в борьбе, прежде всего, за широкую массовость и понятность киноискусства при высокой идейной и формальной качественности, за его подлинную и высокую демократичность правильно ставится вопрос о простоте, в том числе и о простоте операторской работы. Борьба за простоту операторской работы должна вестись как борьба и с самодовлеющей формалистической игрой приемов, с наивной «непосредственностью», пассивностью, бедностью и ограниченностью натурализма.

Надо помнить, что есть разная простота: простота бедная и примитивная и простота, являющаяся результатом высочайшей ступени мастерства, простота кристальной ясности и высокой продуманности идейного строя произведения, с виртуозной легкостью оформляемого в пластические образы искусства. Именно эта ясность и высочайшее мастерство создают «простоту» решения, простоту как отсутствие всего лишнего, всякой запутанности, чисто формальной игры и т. д., простоту, кажущуюся в своей убедительности единственно возможной, как бы «само собой разумеющейся» для любого зрителя системой образов и приемов. Такой простотой обладают лишь высочайшие, классические эпохи развития искусства. Лишь о такой простоте должны мы думать, а не о жалкой, псевдомассовой простоте, вернее опрощении, бедности и примитивности.

Достойными образцами новых достижений операторского мастерства на новом этапе киноискусства являются, с моей точки зрения, работа Тиссэ в «Аэрограде» и Наумова-Стража в «Мы из Кронштадта». Анализ операторской работы в этих фильмах мог бы показать ту новую, не менее значительную, чем прежняя, но подчиненную драматургии фильма роль, которую должна играть в нашем кино его изобразительная сторона.

Как же выполняет книга Нильсена обе эти задачи: подытоживание старого опыта в его положительных моментах и осознание новых путей, новых установок в операторской работе? Надо прямо сказать, что первая задача выполнена удачнее второй. Более того, вся положительная, методическая сторона книги есть по преимуществу обобщение именно этого прежнего опыта. Правда, автор книги достаточно ясно понимает происходящий перелом, новый становящийся «стиль» операторской работы. Но он не может показать его с той же обстоятельностью и конкретностью, с какой он это делает, подводя теоретически-методические итоги роли изобразительности в кино предыдущих этапов. Но здесь надо принять во внимание, что Нильсен писал эту книгу два года назад, она просматривалась и редактировалась мною полтора года назад, когда писалось в основном и это предисловие. При бурном темпе нашего роста — это большой срок, и такая задержка книги тяжело отражается на постановке и решении в ней ряда вопросов. Тогда, когда писалась и редактировалась эта книга, указанный выше процесс еще не позволял с такой ясностью, как сейчас, видеть этот новый стиль операторской работы. «Чапаев» фигурирует в книге зарисовками, тогда он только что вышел на экран. Нильсен правильно понимал тогда принципиальное значение новых установок Наумова-Стража, но он мог иметь дело не с самим фильмом, а только с операторской экспликацией «Мы из Кронштадта».

Да и процесс внутренней перестройки самого Нильсена, воспитанного, главным образом, на этапе монтажного понимания кино, тогда еще только начинался. Ниже я буду говорить об этом подробнее, пока же обращусь к последним заключительным разделам книги «Операторское искусство советской кинематографии» и «О творческом методе и стиле в операторском искусстве», в которых особенно наглядно отразился этот, только что начавшийся в момент писания книги процесс перестройки и

которые, как уже говорилось, менее ясны и определенны, нежели суммирующая старый опыт методическая основная часть книги. Так, излагая «операторское искусство советской кинематографии», Нильсен, конечно, совершенно произволен в установлении его этапов. Отмечая, в конце концов, влияние конструктивизма и левые загибы в ранних работах наших операторов, он вместе с тем не осознает и не раскрывает этого до конца. Сейчас неверно рассматривать все левые ракурсы и даже экспрессионизм ФЭКСов и Москвина, например, в «Шинели» только с точки зрения борьбы с наивным натурализмом. Вскрытие формалистических ошибок в старых работах наших операторов и режиссеров, ошибок, которые сейчас ясны для них самих, — лишь поможет выявить и взять ценное из того, что ими было сделано в работе над выразительностью киноязыка. Сейчас, когда сам Эйзенштейн, один из крупнейших представителей «монтажного кино», дал известную его критику и объявил его уже отошедшим в прошлое (см. его речь на темсовещании в январе 1935 г.), архаично отсутствие всякой критики «монтажного метода», утверждение, что монтаж в его высших формах разработан в теории С. М. Эйзенштейна. Лишь в свете критики «монтажного кино», критики вдумчивой и положительной, можно правильно оценить, например, работу Тиссэ—Эйзенштейна или Головни—Пудовкина. Без этой критики односторонни и все ссылки на ценное определение задач оператора у Эйзенштейна, приведение его монтажа «Броненосца Потемкина», как исключительного образца композиционного единства. Не отрицая замечательных достоинств и исторической значимости «Броненосца Потемкина», я думаю, что его надо брать именно исторически, учитывая тот этап, когда фильм создавался. Я думаю, что сейчас сам Нильсен наряду с «Броненосцем Потемкиным» привел бы примеры совсем иного типа композиционного единства, хотя бы, например, из того же фильма «Мы из Кронштадта». Неустойчивость, переходность позиций особенно ясны на этом примере, когда рядом с экспликацией этого фильма, отрицающей методику монтажно-типажного, главным образом, изобразительного кино, Нильсен так же, как положительный на сегодня пример, приводит изобразительность типично-монтажного, механического по своему методу старого фильма Дзигана—Наумова «Женщина».

Неудивительно поэтому, что заключительный раздел книги «О творческом методе и стиле в операторском искусстве» носит более общий и декларативный характер, нежели разделы предшествующие. Во многих моментах он звучит совсем уже устарело после недавних дискуссий о формализме и натурализме. Устарело, но, однако, не неверно. Ниже мы убедимся, что автор в основном стоит на реалистических позициях и борется как с формалистическим самодовлеющим использованием приемов и трюков в операторской работе, так и с отрицающим значение этих приемов наивным натурализмом. Здесь же надо отметить и правильность его критики старых документалистических позиций кино, в которых наивный натурализм был составной частью формалистической концепции.

Но если сам Нильсен не дает ясных выводов о новом этапе работы оператора, то тем не менее они возможны для самого читателя, благодаря творческой постановке вопросов операторского искусства в этой книге. Этим она и ценна в первую очередь. Автор совершенно правильно рассматривает оператора как творческого работника, а не только как технического исполнителя заданий режиссера. Оператор — один из равноправных участников всего процесса создания кинопроизведения. Мысль, может быть, и не столько новая и оригинальная, сколько все еще недостаточно осуществляемая в повседневной практике кинопроизводства.

Автор книги рассматривает роль оператора как создателя совместно с режиссером «изобразительной трактовки кинопроизведения». Те или иные приемы съемки, выбор точки зрения, ракурс, освещение, характер оптической трактовки и, наконец, композицию кадра в целом он правильно понимает и рассматривает не как формальную только, но как идейно насыщенную творческую деятельность, как специфическую операторскую трактовку идейного содержания фильма в целом, его отдельных образов, обстоятельств и мест действия. Элементы формально изобразительного строя фильма должны быть поняты в их порождающей и в них проявляющейся идейной содержательности. Изобразительная трактовка сценария составляет неотъемлемую часть общего стиля, общей трактовки сценарного задания, превращаемого в реальность кинопроизведения. Отсюда отмечаемая автором важность и необходимость совпадения творческих методов режиссера и оператора фильма.

Отказываясь от туманного и расплывчатого, слишком общего термина «изобразительная культура», Нильсен хочет заменить его конкретными требованиями к операторской работе, установлением стадий процесса перевода сценарного задания в конкретный зрительный образ кадров и их монтажного единства. Так вырастает вопрос о том, что такое композиция кадра, каковы ее основные элементы и каково их взаимоотношение между собою.

Эти вопросы приобретают тем большую значимость, если вслед за Нильсеном правильно понимать «стиль» операторской работы шире, нежели только как внешнюю манеру съемки. Если стиль операторской работы есть выражение идей, трактовок и оценок в системе специфических приемов и категорий данного художественного мастерства, то и для самого мастерства и для оценки его продукции необходимо установить и знать эти категории. Тем самым проблематика книги в значительной мере расширяется до проблематики изобразительных возможностей и изобразительных качеств кинематографии, — расширение совершенно правильное и очень ответственное. Без него невозможно действительно принципиально творческое, а не техническое или технологическое только освещение методики операторской работы.

Этой проблематике изобразительного строя синтетического по своей природе искусства кино посвящены вся первая глава «Построение кинокадра» и значительная часть третьей главы, как, например, разделы, трактующие о взаимоотношениях кино и живописи

Изобразительная характеристика кинематографии, применение к ней категорий и методов стилевого анализа пространственных искусств — трудная, сложная и никем еще не проделанная работа. Автор не мог и не должен был ее, конечно, проделывать в полном объеме и дать тут какие-либо окончательные и далеко идущие решения и установки. Так лишь в качестве плодотворной рабочей гипотезы можно принимать его понимание специфики кино в разрезе интересов изобразительной его характеристики. Оно сводится, кратко говоря, к тому, что кино, как синтетическое искусство, объединяет в себе непосредственно-наглядную конкретность показа предмета и пространственных данностей изобразительного искусства с литературными возможностями развития, протекающего во времени действия и изменения предметов и людей. Этот синтез осуществляется, однако, в кино отличными от методов театра способами, качественно иным образом. Аналогично несколько общими и беглыми являются замечания и выводы автора о взаимоотношениях кино и живописи. Они на самом деле гораздо сложнее и исторически и теоретически, как, в частности, гораздо сложнее

и противоречивее, нежели рисует его автор, процесс влияния живописи на кино и обратно. Но детальное обследование и изложение этих вопросов далеко отвлекло бы автора от основных задач его работы. Вообще оно возможно лишь в специальном монографическом труде на данную тему.

Нильсен дает зачастую слишком общие и недостаточно углубленные характеристики изобразительной природы кино и в более узком смысле слова — применительно к методике операторской работы, к анализу построения кадра. Здесь много открытых вопросов и далеко не окончательных решений. Это неизбежно в первом опыте такой работы. Но важно то, что каждый из обсуждаемых им вопросов автор дает на богатом числе примеров, обосновывает анализом конкретных образцов тех или иных операторских решений советской и зарубежной кинематографии, тех или иных сюжетных и формально-изобразительных проблем. Это придает деловую конкретность его теоретическим высказываниям, предохраняет книгу от поверхностного «рассуждательства» и обилия общих мест. Привлекаемый и анализируемый им материал дает богатую пищу для проверки высказываний автора, для возможных споров с ним. Он придает книге Нильсена ценность методического пособия для наших операторских кадров и для учащихся.

Центральной и наиболее важной в искусствоведческом отношении частью книги является первая глава, где дается общее определение композиции и последовательная характеристика и анализ составляющих ее элементов. В общем автор успешно справился с этой новой и трудной задачей и устанавливает эти элементы достаточно правильно, хотя иногда и спорно. Однако споры в этом направлении не только полезны, но и прямо необходимы. Чем больше споров и обсуждения этих вопросов — обсуждения, разумеется, делового и достаточно углубленного — вызовет книга Нильсена, тем лучше будет для этих вопросов, тем глубже и правильнее будет их освещение. За автором, во всяком, случае остается большая заслуга первой систематизации этого вопроса, первого теоретического осмысления важнейшей для всякого оператора проблемы композиции.

Следует подчеркнуть прежде всего совершенно правильное понимание композиции как построения не столько формы, сколько образов фильма; композиция как решение формальное должна не только выражать образно-зрительное представление, но и из него исходить. Метод, рекомендуемый Нильсеном, есть в основном метод подлинного реализма. Он заключается в том, что оператор должен представлять себе сценарий не только как литературное произведение, но как реальное действие и событие. Композиция есть фиксация, перевод сценария в зрительный образ кинопроизведения, его действия, кадр за кадром. Отсюда вытекает весьма существенный «принцип композиционного единства». Автор совершенно верно подчеркивает зависимость каждого кадра от ряда кадров соседствующих, от места этого кадра в общей монтажной композиции. Законченный образ создается всем фильмом в целом, и если этот образ составляется из отдельных кадров, то и обратно в свою очередь смысл и эстетическая значимость отдельного кадра могут и должны восприниматься и строиться лишь с учетом образов фильма в целом. Принцип композиционного единства, правильно осуществляемый, есть гарантия и против самодовлеющего формализма в композиции кадров, при котором кадр превращается в самодовлеющую (все равно формально или даже сюжетно) «картину», а фильм — в механическую сумму таких картин, и против примитивного «иллюстрирования» сценарного задания и действия.

Что касается самих элементов композиции, то здесь хотелось бы лишь отметить столь обычное во всей почти искусствоведческой литературе, в том числе и у нашего автора, смешение композиции и конструкции.

Схематично говоря, композиция есть, в формальном смысле, построение объемов в пространстве и времени, это есть художественное решение и трактовка действительных отношений действительной реальности. Конструкция же есть расположение линий, пятен и т. п. изобразительных средств, передающих эти композиционные решения на плоскости изображения, закономерность и упорядоченность этого расположения. Конечно, конструкция выражает композицию, оформляя ее, и они связаны закономерно между собою, но соединять воедино и смешивать эти два понятия, два момента, могущие быть даже иногда двумя стадиями творчества, никак нельзя

Таким смешением обусловлены, например, у автора его понимание линейной композиции, характер трактовки вопроса о рамке кадра, отчасти «выреза изображения», и ряд других, на которых я не имею возможности подробно здесь остановиться и которые следовало бы развить несколько иначе. Отмечу лишь, что формалистическое решение построения кадра зачастую и есть как раз подмена композиционных задач задачами только конструктивными, задачами только самодовлеющего построения, самодовлеющей игры изобразительных средств на плоскости изображения. И для теории, и для практики операторской работы, для правильного понимания изобразительной стороны кинематографии весьма существенно различать эти два понятия, два момента в построении кадра как зрительно воспринимаемого изображения. Они находятся между собою не только в связи, но и в известной борьбе и противоречии.

С нечеткостью в этом вопросе связана и нечеткость в постановке и решении другого не менее важного вопроса. Диференцируя композицию на составляющие ее элементы, Нильсен, естественно, приходит к выводу, что они присутствуют как задача во всякой вообще композиции, независимо от творческого метода, которым работает тот или иной оператор. Но вместе с тем анализ различных творческих методов убеждает его в том, что объем, пространство, свет и т. д., присутствуя всегда, как изобразительная задача, далеко не всегда и во всяком случае неравномерно решаются как задача формально-стилевая. Те или иные стили и направления в изобразительной трактовке фильма характеризуются господством по преимуществу объемной или свето-пространственной, или какой-либо иной подачи изображения. Совершенно несомненно, что каждая из них образует не только формально, но и идейно, мировоззренчески иную трактовку заданной для изобразительного выражения реальности. Так возникает проблема отношения между элементами композиции и через эти же элементы осуществляемыми творческими методами тех или иных направлений и течений операторского искусства. Едва лишь намечая эту проблему, Нильсен, к сожалению, не дает ее решения, по сути дела не ставит ее во всей широте и сложности.

Отсюда один скользкий момент книги — возможность очень опасных выводов из нее практика-оператора. Нильсен совершенно правильно, конечно, оценивает всякий прием, всякую изобразительную трактовку человека, предмета или природы в ее идеологическом смысле и значении. Он совершенно законно требует, чтобы всякий прием вытекал из идейной задачи и установки и расценивался бы с точки зрения того, насколько ясно и полно раскрывает он образы фильма, насколько правильно трактует сценарное задание. Он прав, утверждая, что тот или иной ракурс,

самый, казалось бы, порою нереалистический, искажающий, может быть сюжетно и идейно необходим и отнюдь сам по себе не говорит о трюкачестве, формализме и т. д., как, например, применение мягко-рисующей оптики само по себе не дает права объявлять применяющего эту оптику оператора импрессионистом. Но в этом праве оператора применять любые приемы, заимствованные из всех стилей, и даже совмещать их в одном произведении кроется опасность пропаганды эклектики. Понятие переходит в свою собственную противоположность: прием, понимаемый как внешняя объективация мировоззренческой трактовки, подчиненный ей автором целиком, как раз отрывается на практике от породившего его мировоззрения и по сути дела превращается в «чистый» прием. Это противоречие — во многом кажущееся, но опасность таких заключений и неизбежно следующего отсюда признания эклектического «равноправия» всех приемов, механистического совмещения различных творческих методов в одном фильме безусловно есть. На нее нужно указать и от нее нужно предостеречь.

Это опасение не могло бы возникнуть, если бы автор поставил и попытался как-то разрешить в своей работе проблему наследия, ибо проблема наследия не ограничивается ни для какого вида искусства наследием только данного вида искусства, а есть более общая, в том числе и художественно-мировоззренческая проблема. Это есть не только проблема того, что мы можем взять из старого искусства, но и как должны брать, как к нему подходить. Проблема наследия есть, в частности, решение вопроса о том, какими конкретными путями идет становление и сложение стиля социалистического реализма, как в нем снимаются классовые, исторические ограниченности реалистических методов старого искусства.

Лишь в такой постановке вопроса может стать ясным соотношение метода и приема, стать ясным, как возможно различные приемы органически, а не механически, включить в переработанном, заново осмысленном и тем самым преодоленном виде в арсенал приемов и средств социалистического реализма.

Нильсен — сам оператор, творческий работник определенного направления, определенной школы. Его работа с Эйзенштейном и Тиссэ, порожденные этой практикой творческие установки и навыки сказываются и в его теоретических построениях, как бы ни старался автор подойти к ним совершенно беспристрастно. Отчасти это хорошо, ибо иначе объективность могла бы перерасти в тот самый эклектический объективизм, «всеядство» и всепризнание, о котором я упоминал выше. Но это же иногда суживает взгляд нашего автора на те или иные вопросы, придает им специфическое решение.

Школа, из которой вышел Нильсен, выступает в его книге как своей наиболее сильной и ценной для нас стороной, глубокой продуманностью и обоснованностью приема, высотой теоретического осмысления своей художественной практики, так и в своей ограниченности, некоторой механистичности еще не изжитого монтажного понимания кинопроизведения. Правда, Нильсен делает уже большой шаг вперед от нее, но она еще сильно дает себя чувствовать.

Это сказывается, например, в его анализе планов, где явное предпочтение отдается крупному плану. Общий план характеризуется только как информационный, при котором зритель остается как бы «сторонним наблюдателем». Характеристика общего плана как информационного дается в порядке характеристики роли планов в логическом развертывании эпизода (общим планом показываются место действия и общая ситуация, за-

тем средними и крупными планами — детальная характеристика и развертывание действия). Родственным с этим положением является и утверждение, что настоящее искусство в операторской работе начинается только там, где аппарат как бы входит внутрь мизансцены, что точка зрения аппарата должна быть точкой зрения действующих лиц («точка зрения и ракурс»). Стоя в основном на позициях реализма, борясь с формализмом, с теорией «фотогении» и т. п., указывая на формалистичность одностороннего, самодовлеющего увлечения ракурсами, оптикой, трюками и т. д., Нильсен, однако, мало подчеркивает, что каждый из них кроме того может таить в себе еще и опасность изо-подавления действия и актера, опасность аналитизма в построении фильма. Аналитизма нет на самом деле в самом тексте, где правильно подчеркивается синтетичность фильма в целом, синтетичность метода, требующего заранее представить себе все действие в целом. Но обращает на себя внимание, что при большом внимании к монтажу планов, автор очень бегло упоминает о возможности перехода с плана на план внутри одного монтажного куска, о панормах и съемках с движения. А между тем — это сейчас особо важные на новом этапе киноизобразительности проблемы, ибо на этом пути снимаются ограниченности крупного плана, резкость перехода с плана на план, с ракурса на ракурс, здесь ставятся опыты большей «плавности» развертывания экранного изображения, осуществления синтетичности фильма и т. д.

Предпочтение крупного плана, работа на деталях, еще непреодоленная известная дробность больше, пожалуй, чем в теоретических высказываниях проявляется в лежащем еще в плане старой методики опыте раскадровки сценарного задания «Убийство Юлия Цезаря Брутом» и отчасти в более обширной и детальной раскадровке отрывка из «Медного всадника».

Во всяком случае, как бы ни относиться к личному творческому методу автора книги как значительного художника-оператора и к проявлению этого его творческого метода в опыте операторского сценарного отрывка из «Медного всадника», надо признать этот сценарий замечательной и блестящей работой. Анализ литературного отрывка и его последовательная обработка вплоть до композиционных схем отдельных кадров имеют огромное методическое положительное значение. На большом, самостоятельно разработанном примере конкретизируются все теоретические положения автора, иллюстрируется намечаемый им идеальный метод работы оператора над сценарием. Этот опыт, как и включенный в книгу анализ композиции отрывка из «Броненосца Потемкина», произведенный Эйзенштейном, — целое методическое пособие для учащихся. Анализ и деловая критика этих примеров — чрезвычайно полезное упражнение в овладении изобразительной культурой кино.

Выше я уже говорил о недостатках и спорных положениях заключительного раздела книги. Анализ творчества наших операторов дан скорее как простая сумма примеров, нежели как связный процесс. Отсюда и отсутствие показа связей творческой эволюции, достижений и недостатков работы наших крупнейших операторов со всей идейно-стилевой эволюцией советского кино.

Конечно, было бы чрезмерным требовать от автора чего-то вроде исторического очерка развития кинематографии. Но мы в праве пожелать более четкой характеристики, более развернутого обоснования главных этапов в развитии операторского искусства как части общего развития советского кино. Это помогло бы самому Нильсену яснее представить себе и читателю новый этап развития, в котором роль и место изобразитель-

2

ности уже намечаются как отличные от ее роли и места на предыдущем этапе, — понять его мировоззренческий смысл и природу.

Однако выводы об этой новой роли сами напрашиваются из работы Нильсена, хотя он и не оформляет их окончательно; работа дает богатейший материал для размышлений в этом направлении. В этом ее дополнительная ценность наряду с уже отмеченной практически-методической полезностью книги и ценностью ее как первой, не лишенной, правда, некоторых ошибок и односторонности систематики элементов и методов киноизображения.

Критические замечания моего предисловия менее всего хотели бы умалить значение и ценность работы Нильсена, скорее наоборот, мне хотелось бы чтобы они помогли читателю извлечь из этой хорошей в целом книги как можно больше пользы.

А. А. Федоров-Давыдов

введение

Кинематограф — искусство синтетическое. Кинофильм создается в результате работы большого творческого коллектива, состоящего из драматурга, режиссера, оператора, звукооператора, композитора, художника и актера.

Кинематографическое искусство связано с весьма сложным технологическим процессом. Современное кино это не только специфический вид искусства, — это отрасль промышленности, выросшая на развитой индустриальной базе.

В основе кинематографического производства лежит техника. Развитие производительных сил в начале XIX столетия привело к созданию фототехники, и здесь следует искать истоки технического зарождения кино. Фотография возникла в результате стремления человека закрепить в изобразительной форме видимые образы действительности. Кинематограф дал возможность не только закреплять видимый образ в статике, но и отображать его в динамике. Так родилась «движущаяся фотография».

Кинематограф создал новую профессию, которой не знали ни один вид искусства и ни одна область техники. Появляется кинооператор, роль которого в течение долгого времени сводилась к пассивной документации объектов действительности, без активного вмешательства в снимаемый процесс. В этот период кино не знало ни драматурга, ни режиссера, ни художника. Только тогда, когда выразительные возможности кино как средства художественного воздействия были выявлены в достаточной степени,—в эту новую область искусства приходят режиссер и драматург. Но все же в течение еще долгого времени единственным человеком, владеющим техникой кинематографического процесса, остается оператор, в руках которого сосредоточены все технические средства и специальные знания, необходимые для съемки фильма.

Что же такое операторская профессия? В чем ее специфика, и какое место занимает кинооператор в ряду других создателей фильма?

При всей молодости художественной кинематографии как специфического вида искусства, такой вопрос на первый взгляд может вызвать

вполне понятное недоумение. Производственные функции отдельных участников кинематографического съемочного процесса, казалось бы, настолько общеизвестны, что вряд ли нуждаются в особом определении. В широком смысле работу кинооператора обычно принято понимать как технический процесс экранизации заданной инсценировки средствами фотографии и кинотехники.

Однако такое понимание роли кинооператора, — понимание, наиболее распространенное и типичное для зарубежной кинематографии, — не дает ответа на основной вопрос: является ли работа оператора творческой?

Действительно, технические функции кинооператора в настоящее время определены с достаточной точностью.

Техника киносъемки, созданная на базе фотохимии, оптики и точной механики, методически может быть разделена на ряд основных разделов. Сегодняшний кинооператор, выполняющий комплексные задания режиссера, должен владеть техникой натурной и павильонной съемки, техникой цейтрафер и рапид-съемки, техникой комбинированной и мультипликаторной съемки. Он должен иметь достаточное представление о технике специальных видов съемки, применяемых в научной кинематографии, ибо все это входит в арсенал изобразительных средств кино. Таким образом, его технические познания должны охватывать широкий круг вопросов, а это требует длительной и систематической подготовки, связанной с изучением ряда дисциплин.

Но кинооператор работает в отрасли промышленности, производящей идеологические ценности. Художественный фильм — это прежде всего произведение искусства. Режиссера и оператора разделяет сложность технологического процесса кинопроизводства, и в то же время их объединяет единство художественного замысла фильма. Что же представляет собой с этой точки зрения операторская профессия?

Техника киносъемки является для оператора лишь необходимым средством осуществления художественного замысла фильма. Техника киносъемки, владеющая многообразными изобразительными возможностями, не может рассматриваться изолированно от того творческого процесса, который лежит в основе киноискусства. Каждый технический прием имеет значение лишь постольку, поскольку с помощью этого приема создается выразительный язык фильма. Наплывы и затемнения, сложные приемы многократной экспозиции, впечатывание и комбинированная съемка, резкая и нерезкая съемка, дальний и крупный план, тональная нюансировка изображения — все это, как мы покажем дальше, служит в кино для выражения отношения человека к отображаемой действительности.

Художественная кинематография представляет собой новую форму художественного выражения, новый вид искусства, имеющий свою специфическую технику. Искусство кино можно отнести к разряду пространственных искусств, обладающих протяжением во времени, т. е. динамикой, и звуком. Очевидно, недалек день, когда кино выступит во всеоружии цвета и стереоскопии. По мере усложнения техники кино обогащается новыми выразительными возможностями, и эта техника ставится на службу творческим заданиям киноискусства.

Итак, творческое начало является ведущим в работе кинооператора, а техника является лишь средством осуществления художественного замысла. Но если в работе оператора действительно имеются элементы художественного творчества, то очевидно существуют известные закономерности, определяющие методологию операторского искусства, или

искусства построения кинематографического изображения, как следовало бы его назвать.

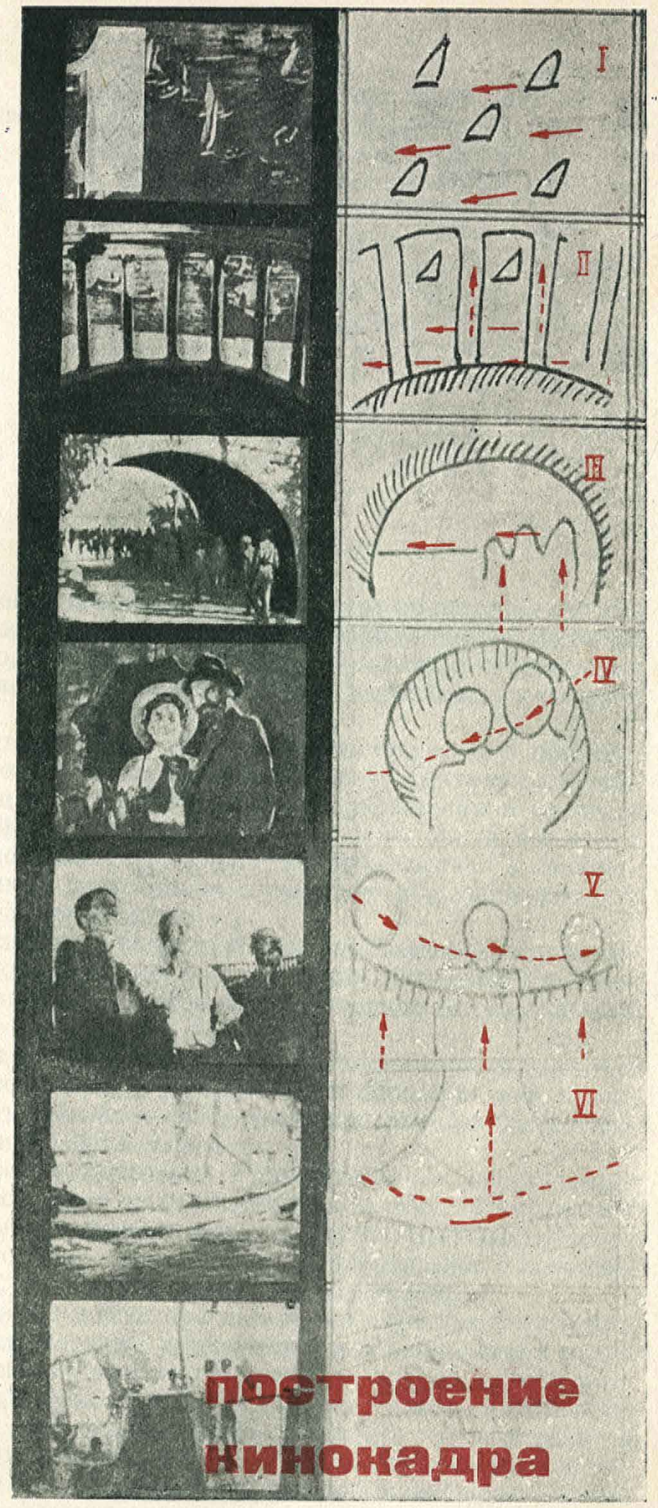
Театр имеет свою теорию сценической выразительности, живопись и скульптура — свою теоретическую основу. Теории операторского искусства пока еще нет, как нет еще сегодня теории кинорежиссуры. Но все же практика кинематографии за свое тридцатилетнее существование накопила богатый эмпирический материал, и некоторые методологические выводы сейчас вполне своевременны.

Вопрос о роли кинооператора в творческом процессе создания фильма, неоднократно служивший предметом дискуссий, имеет достаточно большую историю не только у нас, но и в буржуазной кинематографии.

Если в буржуазной кинематографии творческие тенденции оператора, как мы это покажем далее, сведены к узко техническому процессу фотографирования фильмов, если оператор выключен из творческого коллектива кино, то причины этого следует искать в организации и методологии буржуазного кинопроизводства и в классовой ограниченности буржуазной эстетики, не сумевшей подняться до правильного понимания специфики нового вида искусства. Советская кинематография построена и развивается на других принципах, и для нас вопрос о специфике кино и об особенностях творческого процесса каждого из участников творческого коллектива кино приобретает особое значение.

Мы ни в какой мере не претендуем на исчерпывающее обоснование теории операторского искусства. Сам термин «операторское искусство» применяется нами лишь условно, поскольку отчетливой, установившейся терминологии кинематограф еще не имеет. Если в данной работе нам удалось хотя бы приближенно характеризовать основные моменты творческой специфики операторского искусства, — мы будем полагать свою задачу выполненной.

Глава



1 изобразительная трактовка фильма

Подлинное произведение искусства, независимо от применения тех или иных специфических средств выражения художественного образа, является особой формой образного, конкретно-чувственного познания и изменения объективной действительности, особой формой выражения классовой идеологии.

Художественная деятельность во всех формах ее творческого проявления не есть простое протокольное отображение явлений реальной действительности. На основе ощущений, испытываемых художником в процессе воздействия окружающей среды, на основе социального опыта возникает идея художественного произведения, которая перерабатывается в конкретный образ, воспроизводимый художником с помощью присущих данному виду искусства выразительных средств.

Художественный образ в его конкретной форме не существует вне авторской трактовки художника, служащей для нас ярким показателем классового видения и понимания данным автором закономерностей окружающей действительности.

Трактовка художественного образа определяется социальной целеустремленностью художника, тем самым в большой мере определяя направленность и характер восприятия зрителем изображаемой в данном художественном произведении реальной действительности.

Осуществление авторской трактовки художественного произведения требует нахождения или создания ряда специфических средств выражения художественного образа и овладения этими средствами. Наконец, художественный образ должен получить технологическое закрепление с помощью изобразительной техники, присущей данному виду искусства.

На примере живописи мы можем проследить это осуществление живописного образа; здесь идея картины воплощается в данном сюжете путем образования и сочетания линий, красок, объемов и планов, образуя целостную композицию. Но если в живописи мы имеем дело с наиболее индивидуальной и законченной в себе формой воспроизведения художественного образа, поскольку в руках художника сосредоточены все средства творческого созидания и технологического закрепления задуманного образа,—то на театре этот процесс уже представляется нам в ином, более сложном виде.

Здесь творческие функции диференцированы между драматургом, режиссером, актером и художником, единство творчества которых создает целостное театральное произведение. Выразительная техника театрального искусства, рождающаяся на основе ряда составных элементов спектакля, требует и соответствующего разделения труда, т. е. распределения творческих функций между отдельными участниками творческого процесса.

Но и сам по себе творческий процесс на театре в значительной мере видоизменяется и представляет собой непрерывную линию созидания художественного образа, идущую от драматургической и режиссерской трактовки произведения до индивидуальной трактовки образа каждым отдельным актером. В эту условную схему, характеризующую процесс создания художественного образа на театре, кинематограф вносит новое качество.

Кинематографическая техника, располагающая многообразными действенными средствами создания и выражения художественного образа, в ее настоящем виде уже не может рассматриваться только как орудие документации действительности, хотя в отдельных частных случаях кинематограф нередко используется для протоколирования объекта съемки и для простой, механической фиксации его на пленке.

Выразительные возможности кинематографической техники, еще далеко не осознанные полностью, в действительности представляют новую область формальных приемов искусства, недоступную ни живописи, ни театру.

В кинематографическом искусстве процесс создания художественного образа отнюдь не заканчивается на разработке драматургической, режиссерской и актерской трактовки фильма. В кинематографе еще недостаточно создать и драматургически разработать сценарий, еще далеко недостаточно воспроизвести его в режиссерской и актерской трактовке. Ведь для зрителя предметом восприятия в кино является не то реальное сценическое действие, которое происходило перед объективом камеры в момент съемки, а его оптическая интерпретация, зафиксированная на пленке.

Мы намеренно применяем здесь термин «интерпретация», ибо кинематографическое изображение никогда не бывает абсолютно тождественно с передаваемым объектом действительности. Оно во всех случаях является той или иной специфической оптической трактовкой объекта, в различной степени видоизменяющей его характер и даже смысловую значимость. Даже те снимки, которые мы привыкли называть «протокольными», в действительности дают нам лишь бо́льшую или меньшую степень приближения к передаче истинных геометрических соотношений и физических свойств объекта съемки. Фотографический снимок представляет собой далеко не полное и не цельное отражение действительности. В силу своих особенностей двухмерная плоскость изображения не может передать совокупность свойств реальных явлений, фиксируя каждый объект съемки весьма односторонне. Не говоря уже о выключении из области фотографии натуральной цветопередачи *, фотографическое изображение всегда представляет собой лишь тот или иной отбор из суммы физических данных объекта, и характер этого отбора зависит не только от оптических закономерностей, но и, главным образом, от м е т о д а п о с т р о е н и я фотографического изображения.

Поскольку речь идет о пространственной передаче объекта съемки средствами кино, постольку вышесказанное в одинаковой мере относится и к простой статической фотографии. Однако, как только мы обратимся к дру-

---

* Натуральная цветопередача в настоящее время еще неосуществима ввиду ограниченности числа красителей, применяемых в кинотехнике.

гому качеству кинематографического изображения—к возможности воспроизводить объект не только в его пространственных соотношениях, но и во времени, мы убедимся в решающем влиянии на характер восприятия кинематографического изображения и таких факторов, как темп и ритм съемки. Технические средства кино позволяют не только видоизменять пространственные соотношения объекта, не только создавать новые формы видения окружающей действительности, но и в широких пределах изменять скорость реальных динамических процессов.

Итак между изображением на снимке и непосредственным зрительным восприятием того же объекта нельзя установить абсолютное тождество. Но все же это отнюдь не может служить основанием к отрицанию объективности фотографической передачи в целом, к отрицанию реализма в кинематографии. Варштатт, исследовавший фотографические процессы, указывает на относительную реалистичность негатива, пропорционально сохраняющего формальные и линейные соотношения объекта, и эти данные вполне удовлетворяют требованиям киносъемки при ее настоящем развитии.

В чем же основное отличие фотографического изображения от непосредственного зрительного восприятия?

Отличие заключается прежде всего в том, что непосредственное зрительное восприятие благодаря ассоциативным связям мышления видоизменяет и дополняет воспринимаемое явление нашим познавательным опытом, превращая его в образное представление, в то время как фотобъектив лишь относительно правильно передает схему формальных и линейных элементов объекта. Однако пределы реалистичности изображения на снимке вполне достаточны для того, чтобы вызвать у зрителя совокупность ассоциаций, адэкватных объекту съемки. В этой способности изображения воздействовать на зрителя в нужном направлении, а не в «правдоподобном» копировании натуры или сценической ситуации, следует искать подлинные выразительные возможности кино.

Таким образом задачей построения кинематографического изображения является не протоколирующая репродукция, не стремление к абсолютной «правдоподобности» объекта на экране, а нахождение такой формы зрительного образа, которая была бы адэкватна художественному образу фильма и наиболее полно выражала бы идею данного произведения. Реалистичность кинематографического изображения не есть обязательно плоское и беспомощное копирование натуры, а такая ее художественная интерпретация, которая обогащает нас новым познанием подлинного смысла, связей и опосредствований этой действительности. Это искание подлинного реалистического раскрытия и истолкования действительности, а затем организация необходимых изобразительных средств для воспроизведения оптических образов, адэкватных художественным образам фильма, — таков путь творческой работы кинематографиста. И здесь наряду с драматургической, режиссерской и актерской трактовкой сценария полноправным соавтором вступает в силу новый фактор, который мы назовем и з о б р а з и т е л ь н о й т р а к т о в к о й к и н е м а т о г р а ф и ч е с к о г о п р о и з в е д е н и я.

Изобразительная трактовка как обобщающее понятие включает в себя определение стилевых признаков в операторской работе, а также определение методики композиции фильма в его целом и в отдельных составляющих его частях.

Кто же осуществляет изобразительную трактовку фильма?

Эта задача реализуется в процессе подготовки и съемки картины в творческой работе режиссера и оператора, определяемой их мироощущением,

художественной культурой и мастерством. В зависимости от того, как и какими средствами реализует оператор режиссерское задание, в зависимости от метода композиционного построения, в существенных чертах меняется смысловая и эстетическая значимость объекта съемки, меняется зачастую и его социальная характеристика, а стало быть и смысл образа, созданного драматургом, режиссером и актером. В этом громадном, порою определяющем влиянии изобразительной трактовки на характер восприятия зрителем фильма заключаются значение и важность операторского мастерства. На этом же определяющем влиянии, идущем нередко вразрез с основной установкой сценария, можно продемонстрировать и ряд примеров, вскрывающих порочность творческих принципов работы того или иного оператора *.

Исходной точкой в установлении изобразительной трактовки для оператора является содержание сценария. Сценарий как литературное произведение имеет свое композиционное построение, в частности — композицию сюжета.

В литературном изложении дается развитие сюжета во времени, причем это развитие построено в каждом отдельном случае на специфических закономерностях, определяющих композицию сюжета в данном литературном произведении.

В живописи сюжет имеет только пространственное развитие. Поэтому здесь можно говорить лишь о композиции в пространстве, т. е. об изобразительной композиции.

Кинематограф представляет собой искусство синтетическое. Здесь мы имеем и композицию сюжета во времени, и композицию отдельных сюжетных элементов, построенных пространственно в форме изобразительной. Отдельные изобразительные элементы в кинопроизведении теснейшим образом связаны с развитием сюжета фильма. Сюжетная схема предопределяет то или иное расположение изобразительных элементов фильма при съемке, тот или иной принцип выразительного построения в пространстве и времени.

Монтаж как метод творческого обобщения изобразительных элементов фильма организует отдельные кадры таким образом, чтобы привести систему кадров к общему сюжетно-смысловому и композиционному единству. Монтаж, являясь средством творческого обобщения, сам по себе имеет также свою композиционную структуру, свою ритмику, свои художественно воздействующие приемы. Следует принципиально различать понятия монтажа как творческого метода построения фильма, т. е. осуществления литературного сценария в системе кинематографических образов, и монтажа технического, ибо последний своей композиционной структуры иметь не может.

Итак, в сценарии фильма мы имеем налицо как схему сюжетной композиции, так и схему композиции монтажа. Одновременно сценарий может содержать элементы звуковой и музыкальной композиции в том случае, если фильм является звуковым. В общем виде все эти отдельные композиционные признаки образуют композицию фильма как целостного художественного произведения. Заложенная в сценарии композиционная схема фильма в целом обусловливает задание каждого изобразительного элемента и таким образом должна определять характер его композиционного построения. Творчески преломляя содержание сценария, оператор выражает смысло-

---

* Совершенно очевидна и поэтому не требует особого подтверждения громадная роль творчества художника-декоратора в осуществлении изобразительной трактовки кинофильма.

вую нагрузку каждого эпизода, каждой сцены в воздействущих композиционных элементах. В процессе анализа материала фильма, в процессе его осознания через призму сценарного задания рождаются те основные представления, те «картины», которые затем реализуются оператором в конкретных образах и «картинах» фильма.

Рассмотрим теперь в кратких чертах процесс осуществления изобразительной трактовки фильма в пределах той схемы, которая диктуется специфическими условиями производства кинофильмов.

Имея заранее заданный по сценарию конечный эффект, кинематографист диференцирует известную тему на ряд образных представлений. Каждое из них выражается показом на экране инсценированных явлений и фактов, воздействующих на наше восприятие в определенной связи и последовательности. Если на театре воздействие спектакля достигается в результате непосредственного восприятия непрерывно протекающего зрелища, то в кино то же воздействие осуществляется путем накопления и сопоставления в психике зрителя необходимых по сценарному заданию ассоциаций, вызывающих у зрителя известное представление о существующих между данными объектами отношениях *. Если в постановке театрального спектакля режиссеру приходится оперировать с эпизодом, сценой или явлением, как наименьшим элементом художественного произведения, то в кино этот процесс диференциации идет еще глубже. Здесь мы принуждены доводить разработку содержания сценария до отдельной детали, продолжительность воздействия которой в общем контексте фильма нередко измеряется одной-двумя секундами. В то же время подобная деталь, несмотря на крайнюю ограниченность ее восприятия по времени, сохраняет все свое значение как неотделимый элемент художественного произведения, подчиненный общим законам трактовки и композиции фильма в целом. Таким образом, в разборе кинематографического построения мы приходим к специфическому понятию для данного вида искусства — к понятию о кинокадре, на определении которого мы и остановимся.

---

* В общем виде выявление необходимых по заданию ассоциаций достигается в кинематографическом произведении с помощью монтажного построения фильма, и в этом — одна из специфических особенностей кино как искусства.

2 кинокадр

Под кинокадром или монтажным куском в кинематографическом построении понимается отдельный элемент фильма, несущий в монтаже обусловленную содержанием сценария семантическую нагрузку *.

Наряду с определением кадра как элемента художественного произведения применяется также термин «кадрик» или «клетка», существующий, однако, лишь как понятие техническое.

Кинокадр на различных стадиях производственного процесса имеет различное смысловое значение. Чтобы приближенно характеризовать понятие кадра с этой стороны, возьмем краткий пример последовательного развития и доведения тематического задания до сценарной операторской разработки.

Предположим, что нам задана инсценировка эпизода убийства Юлия Цезаря Брутом. Для простоты изложения воспользуемся весьма кратким сюжетом, который дает возможность развернуть сценарное задание в предельно схематичной и примитивной форме.

Брут наносит Цезарю удар кинжалом. Такова литературная характеристика действия. В нашем случае мы можем полагать ее содержанием одного *сценарного кадра*.

В режиссерской трактовке сюжет получает уже конкретную направленность. Производится отбор наиболее типических, характерных признаков, устанавливается ситуация, в которой происходит действие. Из многообразия возможных актерских решений режиссер избирает максимально выразительный вариант, органически соответствующий данной теме и ситуации. На основе такого анализа возникает режиссерская планировка мизансцены, в которой уже точно определено, где, в какой обстановке, когда и каким выразительным движением Брут убивает Цезаря. В режиссерской разработке мизансцены содержатся как схема пространственной организации действия, так и схема организации его во времени. На этом этапе мы получаем *режиссерский кадр*, подлежащий инсценировке и съемке.

---

* Термин «кадр», очевидно, происходит от французского «le cadre», т. е. рама (рамка кадра).

В немецкой терминологии понятие кадра обозначается «Bildausschnitt» — вырез изображения.

Теперь перед нами стоит новая задача. Режиссерский кадр необходимо перевести на язык изображения. Необходимо разработать и создать оптический образ, выражающий режиссерскую трактовку сюжета.

Мы уже отмечали, что изображение объекта, зафиксированное на пленке, никогда не бывает абсолютно тождественно с формальными данными объекта в его непосредственном восприятии. Протокольный снимок лишь в единичных случаях даст обобщенное представление об объекте, в большинстве же случаев мы будем иметь лишь крайне одностороннюю, мало характерную его передачу. Помимо того, объект, демонстрируемый на экране в условном времени и пространстве кадра, в силу влияния ряда факторов, на значении которых мы остановимся ниже, воспринимается совершенно иначе, нежели в реальной действительности. Предположим теперь, что оператор при съемке довольствовался «протокольной» фиксацией снимаемой сцены без всяких попыток организовать ее в пространстве и во времени кадра. В этом случае наряду с доминирующими выразительными признаками, характеризующими момент действия, т. е. удар кинжалом, нанесенный Брутом,—снятый кадр будет содержать и ряд случайных изобразительных элементов, посторонних и не характерных для поставленного задания. Эти элементы, случайно попавшие в поле зрения объектива, на экране также привлекут к себе внимание зрителя и могут отвлечь его от основного действия. В результате восприятие зрителя не будет целиком направлено на основной действенный момент, в силу чего и кадр не будет полностью выполнять заданной ему по сценарию смысловой функции, будет выполнять ее плохо, недостаточно, а иногда даже и видоизменять.

Итак, мы стоим перед необходимостью такой организации выразительных элементов в пространстве и во времени кадра, при которой наиболее органично и четко выявляется идея режиссерского построения и в то же время подавляются элементы случайные, несущественные, отвлекающие внимание зрителя от главного пути развития сюжета.

Какими же средствами осуществляется организация объекта в пространстве и времени кадра?

Здесь мы приходим к определению понятия композиции кадра, включающего в себя всю сумму элементов выразительного построения кинематографического изображения.

Задачей композиции в общем виде является организация объекта в пространстве и во времени кадра для наиболее выразительного раскрытия смыслового и эстетического значения данного художественного образа*.

Средствами композиции вскрываются и сам объект изображения, и те связи и опосредствования, через которые мы приходим к обобщенному пониманию идеи и содержания художественного образа.

В нашем примере со сценой убийства, которую мы условно рассматривали в пределах одного режиссерского кадра, основным композиционным мотивом было выразительное выявление действенной тенденции Брута. Практически при заданной режиссерской планировке сцены убийства мы должны перенести наиболее выразительную проекцию элементов этой режиссерской мизансцены на плоскость кадра в его пространственной и временной протяженности. Схематически зафиксировав найденную композиционную форму, мы приходим к композиционной схеме кадра, подлежащей осуществлению при съемке. Определив по этой композиционной схеме технические средства разрешения заданной композиции, мы получаем

---

* Вопросы эстетики композиционного построения с нашей точки зрения не могут быть изолированы от смыслового значения создаваемого образа.

законченную разработку сцены, доведенную до операторского кадра.

В нашем примере мы предельно упростили и схематизировали сценарное задание, разрешив его в иллюстративной изобразительной форме. Здесь мы по существу имели дело с информационным изложением сюжета в одном кадре, в том виде, как это может быть произведено и с помощью простого фотографического снимка. Отсутствие динамики в фотографическом снимке в данном случае еще не характеризует принципиальное отличие кинокадра от статической фотографии.

Для того чтобы преодолеть отвлеченность одностороннего, информационного показа сюжета, чтобы поднять его на высоту эмоциональной впечатляемости, мы можем ввести ряд новых изобразительных характеристик, выпавших в нашей первой упрощенной разработке. Мы можем диференцировать сюжетный мотив и расчленить снимаемую мизансцену на несколько выразительных моментов, передаваемых несколькими кадрами.

Здесь может быть произведена примерно следующая примитивная разбивка:

1. Изобразительная характеристика места действия. Брут и Цезарь в одном кадре.
2. Изобразительная характеристика одного персонажа (Брут).
3. Изобразительная характеристика другого персонажа (Цезарь).
4. Действенная тенденция Брута (заносит руку).
5. Орудие убийства. Крупно показанная деталь (кинжал).
6. Цезарь реагирует на действенную тенденцию Брута (попытка защититься от удара).
7. Брут завершает действенную тенденцию (наносит удар).
8. Цезарь падает.

Таким образом изложение того же сюжета мы видим здесь уже в восьми кадрах, каждый из которых имеет свое диференцированное задание. Доведя отдельные кадры до их операторской расшифровки, т. е. до композиционной схемы, мы получим восемь кадров, связанных между собой единством композиционной темы. Элементы этого единства должны быть заложены в каждой отдельной композиционной схеме, ибо для того, чтобы от диференцированного кадра притти к обобщенному интегрированному восприятию всей сцены, необходимо еще пройти этап монтажного обобщения снятых кадров.

Теперь перед нами возникает существенный вопрос. Если единство композиционной темы является необходимым условием для дальнейшего монтажного обобщения, то очевидно существует единый принцип композиционного построения, который служит также и единственным критерием для оценки правильности той или иной композиционной формы отдельных кадров.

Рассмотрение вопросов композиции на отдельном снимке (кадре) еще не дает нам ответа на этот вопрос, и здесь мы принуждены ввести то понятие, которое мы выше назвали композицией монтажа.

3

кадр-монтаж

Композиция фильма, как мы уже отмечали, обобщает ряд композиционных начал, из которых мы в пределах настоящей темы рассмотрим лишь элементы монтажной композиции, стоящей в неразрывной связи и функциональном взаимодействии с вопросами композиции кадра.

Создание образа в кинематографическом процессе проходит непрерывной линией от сценарно-драматургической разработки через этап режиссерско-актерской трактовки, через съемочные процессы и до монтажного обобщения отдельных единичных звеньев, в которых уже заранее заложен прообраз будущего единства. В этом смысле кинематографическое построение образа должно рассматриваться как единство общего в особенном (типическом, характерном) в форме отдельного и единичного, т. е. кадра.

Монтаж как метод художественного обобщения не является преимущественным достоянием кинематографа. В кинематографе в силу специфических особенностей этого искусства монтаж принимает лишь более углубленную, более органичную форму, становясь неотъемлемым фактором раскрытия художественного образа и выявления общей идеи фильма.

Форма монтажной композиции фильма отнюдь не может быть избрана режиссером произвольно, без учета содержания и формального разрешения уже ранее снятых отдельных кадров. Отдельные кадры только тогда дадут нам в монтажном процессе подлинный художественный образ, когда кадр при съемке по своему содержанию и формальным деталям был подчинен сценарно-режиссерскому заданию, предопределяющему роль и место данного кадра в монтаже, а стало быть, и форму монтажной композиции *.

Но если содержание и формальное разрешение отдельных кадров в значительной мере являются критерием правильности монтажного обобщения, то и намеченная в сценарии схема монтажной композиции в свою очередь предопределяет принцип композиционного построения каждого отдельного кадра. Предстоящее монтажное обобщение заставляет режиссера и опера-

* «...Мышление,— говорит Энгельс,—если оно не желает делать промахов, может собирать в единстве лишь те элементы сознания, в которых—или в реальных прообразах которых — уже раньше существовало это единство» (Энгельс, «Анти-Дюринг», изд. 1929 г., стр. 36).

тора в процессе съемки строить материал таким образом, чтобы каждая деталь, каждый световой акцент, каждое движение и поворот выполняли определенную функцию при дальнейшем взаимодействии монтажно обобщенных кадров. Оператор должен «предвидеть» монтажную функцию каждого снимаемого кадра.

Поэтому он должен учитывать место и роль данного эпизода или сцены не только самих по себе, но и как факторов в создании образа в целом, получающегося в результате монтажного обобщения кадров. Он должен творчески осмыслить материал данного кадра в его роли и смысле в целом; должен определить сущность монтажного куска и его доминирующие изобразительные признаки на основе монтажного взаимодействия системы кадров. Во всем этом мы видим основное и наиболее ценное качество, отличающее оператора-художника от пассивного фотографа-техника.

Таким образом понятие к а д р-м о н т а ж не может рассматриваться как простое соединение двух различных и разнозначущих величин. В действительности мы имеем здесь взаимодействие и взаимопроникновение этих двух композиционных начал. Механическое же расчленение приводит во всех случаях к ошибочному пониманию всей системы кинематографического построения образа *.

На основе правильного понимания взаимодействия монтажной композиции и композиции кадра как неразрывного единства двух композиционных начал мы можем притти к определению принципиального отличия методики построения кинокадра от методики построения статической художественной фотографии.

Художественная фотография предполагает наличие такого принципа композиционного построения изображения, при котором совокупность изобразительных признаков выражает законченный образ и идею данного произведения.

---

* Характерным примером непонимания сущности процесса построения образа в кино может служить опубликованная в 1923 г. декларация «киноков».

Вертов писал:

> «Я кино-глаз.
> Я у одного беру руки, самые сильные
> и самые ловкие, у другого беру
> ноги, самые стройные и самые
> быстрые, у третьего голову,
> самую красивую и самую вырази-
> тельную, и монтажом создаю
> нового, совершенного человека»

(«Леф» № 3, 1923 г., стр. 140).

Таким образом, механическим соединением разнородных частей Вертов полагал возможным создать образ «нового, совершенного человека».

«...Члены и органы живого человека, — говорит Гегель, — должны рассматриваться не только как его части, так как они представляют собой то, что они есть, лишь в их единстве и отнюдь не относятся безразлично к последнему. Простыми частями становятся эти члены и органы лишь под рукой анатома, но он тогда имеет дело уже не с живыми телами, а с трупами» (Г е г е л ь, «Энциклопедия», т. I, стр. 227).

В применении к вопросам кинематографического монтажа определение Гегеля полностью сохраняет свое значение как конкретная иллюстрация понятия о р г а н и ч е с к о г о е д и н с т в а, существующего в познавательном процессе. Только в идеальном частном случае мы можем получить такое совпадение выразительных признаков отдельных кадров, снятых вне общей руководящей концепции, при котором удается монтажно лишь отдаленно п р и б л и з и т ь с я к воспроизведению х у д о ж е с т в е н н о г о о б р а з а, а не механического подобия его, создаваемого в теории и практике «документализма».

Кинокадр же строится на такой организации изобразительных элементов, при которой кадр или монтажный кусок выполняет по преимуществу лишь отдельную режиссерски заданную ему функцию. Разумеется, изображение, заключающееся в том или ином кадре, имеет и свой собственный смысл, свое идейно-художественное содержание. Непонимание этого было свойственно механистическому уклону в советской кинематографии, при котором почти отрицалось значение отдельного кадра и весь центр тяжести переносился в монтаж. Изображение на отдельном кадре рассматривалось как «первоэлемент», как нечто нейтральное, само по себе лишенное идейного содержания. Но противопоставляя этому наше понимание взаимовлияния и проникновения образа отдельного кадра и образа как результата монтажа, мы считаем, что образ в его развернутом и законченном виде достигается только через монтажное обобщение ряда сценарно проектированных кадров.

Очевидно, вопрос статики или динамики самого изображения принципиального значения при этом иметь не может, так как в отдельном частном случае возможно построение художественного «фотографического» образа и средствами «движущейся» фотографии, т. е. кинотехники.

Рассмотрение элементов «кадр-монтаж» в их неразрывном единстве помогает осмыслить композиционные процессы кадра без необходимости метафизического разделения на композицию «в пространстве» и композицию «во времени», ибо пространство и время кадра в такой же мере являются функциями пространства и времени монтажной композиции, в какой сам по себе кадр является функциональной величиной в монтажной системе.

Перейдем к вопросу взаимодействия формы монтажной композиции и формы композиционного построения кадра.

Монтаж как средство художественного обобщения знает ряд условно различаемых между собой методов, применение которых в отдельности или комплексно приводит к той или иной форме монтажной композиции фильма. Не вдаваясь в детальное рассмотрение многообразных видов монтажного построения, мы ограничимся здесь лишь краткой характеристикой методов монтажа, произведенной по семантическому признаку.

Примитивно-информационный монтаж представляет собой наиболее элементарную форму, характерную для ранней стадии развития киноискусства. При таком монтаже мы по существу ограничиваемся лишь изображением данной сцены в данном кадре и монтируем эти кадры в порядке простого логического хода развития сюжета, в порядке перехода с одной точки зрения камеры на другую.

Параллельный по ходу действия монтаж является традиционной монтажной формой определенного периода американского кино; он возник как следующая стадия развития примитивно-информационного монтажа («классический» пример — погибающая героиня и подоспевающее освобождение). Здесь, очевидно, возможны две композиционные линии в построении кадров, ибо сам по себе сюжет претерпевает раздвоение. Параллельный монтаж может также применяться как метод простых наглядных сравнений (например «человек-монумент»). В этом случае принцип композиционного построения смежных по монтажу кадров заставляет искать такую изобразительную форму, при которой ассоциация по сходству возникла бы в наиболее непосредственном и облегченном виде.

Очевидно, подобным же образом может быть достигнуто ассоциативное восприятие объекта и по признаку контраста.

Существуют также и специфические для кино формы монтажных обобщений, завершаемых в пределах одного монтажного кадра. Об этом

«внутрикадровом» монтаже в его многообразных видах мы будем говорить особо.

На высшей стадии развития образуются формы монтажных обобщений, построенные на одновременном взаимодействии ряда монтажных кусков и приводящие к возникновению сложных ассоциаций на основе зрительного впечатления. Теория монтажа в его высших формах разработана С. Эйзенштейном; изложение ее имеется как в теоретических работах С. Эйзенштейна *, так и в специальном курсе режиссуры, читаемом им в Государственном институте кинематографии. Останавливаться на этом вопросе здесь не представляется возможным, поскольку нашей основной задачей не является разбор существующих монтажных систем.

---

* С. Эйзенштейн, «Перспективы», журнал «Искусство» № 1—2; 1929, «За кадром», послесловие к книге Кауфмана «Японское кино», Кинопечать, 1929 г.

4
элементы композиции кадра

Установив функциональную зависимость принципов композиционного построения отдельного кадра от принципа организации кадров в монтажной системе, схема которого диктуется сценарной разработкой фильма, — мы можем перейти к рассмотрению тех композиционных элементов, с помощью которых осуществляется организация кадра в пространстве и во времени.

Так как снимаемый объект отображается в пространстве кадра и ограничивается определенными рамками, — перед оператором возникает задача отбора тех изобразительных элементов, которые должны быть включены в поле зрения кадра. Оператор выделяет, абстрагирует из окружающей среды те объекты, которые необходимы для выявления сценарного задания кадра. Заключая объект в р а м к у к а д р а, оператор тем самым устанавливает величину поля зрения, подлежащего восприятию зрителя.

Следующий этап — р а с п о л о ж е н и е объекта в пространстве кадра. Здесь возникает вопрос о масштабном соотношении отдельных частей изображения, вопрос о соотношении нескольких объектов в кадре, их движении и ритмике. Определяя место каждого объекта в кадре, мы приходим к пониманию оптических закономерностей п е р с п е к т и в ы, в единстве которой следует искать п л а н предмета, его р а к у р с и пропорции отдельных объемов и поверхностей.

Рисунок изображения на кадре образуется действием оптической системы, применяемой при съемке. Каждый объектив обладает теми или иными особыми оптическими свойствами, и от выбора объектива зависит характер оптической передачи линейных и пластических сторон объекта съемки. Поэтому о п т и к а также принадлежит к числу тех средств, которые оператор творчески использует в реализации задуманного им композиционного построения.

Для того, чтобы передать на двухмерной плоскости кадра впечатление объемности трехмерного предмета, оператор должен не только расположить этот предмет на плоскости кадра, но и правильно его осветить. Здесь выступает проблема расположения с в е т о т е н и, занимающая одно из основных мест в операторском искусстве.

В тесной связи с проблемой расположения светотени стоит т о н а л ь н о с т ь изображения. Тон и его распределение на снимке играют громадную роль в выявлении специфики объекта съемки. Здесь оператор творчески использует целый ряд технических средств, помогающих в той или иной степени видоизменять тональные соотношения кадра.

Наконец, организуя движение объекта внутри кадра, оператор приходит к пониманию т е м п а съемки как средства изображения и видоизменения динамических процессов.

Таким образом от обобщенного понятия композиции как средства организации кадра в пространстве и во времени мы можем перейти к аналитическому рассмотрению отдельных композиционных элементов, с помощью которых осуществляется композиционное задание.

Эти элементы рассматриваются нами в следующей последовательности: 1) рамка кадра (обрез изображения), 2) план, 3) точка зрения и ракурс, 4) перспективное единство, 5) оптический рисунок изображения, 6) свет и тональность изображения, 7) элемент времени.

Вкратце остановившись на определении сущности каждого из элементов композиции, мы перейдем затем к их характеристике, к анализу их взаимосвязи в динамике на примере конкретного сценарного построения.

рамка кадра (обрез изображения)

Рамка кадра определяет пространственные границы, в пределах которых заключен объект съемки. Поскольку рамка кадра устанавливает строго ограниченный вырез из общего поля зрения, охватываемого нашим глазом,— постольку она является и инструментом первичного отбора для последующего конструирования кадра. Заключение объекта в пространственные границы рамки кадра по существу уже есть начало активного вмешательства оператора в выразительную организацию снимаемого явления.

Восприятие объекта, ограниченного рамкой кадра, в значительной мере отличается от непосредственного восприятия объекта в пределах полного охвата всего поля зрения. Расположение предмета внутри рамки кадра вызывает на экране представление о том или ином пространственном положении объекта съемки и о пространственном охвате изображения в целом. Поэтому вопрос о пропорциях рамки кадра, т. е. о соотношении ее сторон, с точки зрения композиционных задач является очень важным.

На протяжении тридцатилетнего существования кинематографа пропорции рамки кадра постоянно служили предметом ожесточенных дискуссий. Эти дискуссии, приводившие время от времени к изменению формата кадра, вызывались не столько задачей технического нормирования, сколько проблемой композиции кинокадра.

В 1929 г. научно-исследовательской лабораторией Кодака была опубликована работа Ллойд-Джонса, посвященная вопросам пропорций прямоугольника в связи с задачами художественной композиции*. Несмотря на эмпирический характер этой работы, собранный автором материал представляет для нас существенный интерес, поскольку и в настоящий момент пропорции рамки кадра еще далеки от совершенства.

Сравнивая различные соотношения сторон рамки, Ллойд-Джонс выражает пропорции кадра через условную величину, получаемую в результате деления длины рамки на ее высоту.

---

* «Вестник научно-исследовательской лаборатории Кодака» (США, Рочестер), 1929 г., № 410.

Эта условная величина, именуемая в дальнейшем «коэфициентом», в первые годы создания кино колебалась в пределах от 1,25 до 2,0. В последующий период временно устанавливается международный формат рамки кадра, выражаемый соотношением сторон 4 : 3 с коэфициентом 1,33. Однако с появлением звукового кино звуковая дорожка сужает рамку кадра на 2,5 миллиметра, и коэфициент соотношения сторон рамки изменяется в сторону 1,15. Такой формат, существующий с момента внедрения в практику кино звукового фильма, по мнению ряда кинематографистов не удовлетворяет композиционным требованиям кадра, и в 1933 г. форматы рамки вновь пересматриваются в сторону прежнего соотношения сторон немого кадра, выражаемого коэфициентом 1,33.

Следует отметить, что проблема пропорций прямоугольника в связи с задачами художественной композиции неоднократно возникала не только в кинематографе, но и в живописи. Просматривая искусствоведческую литературу, посвященную вопросам изобразительных искусств, мы найдем следующую классификацию пропорций прямоугольника, служащего рамкой художественного произведения.

К первой группе принадлежат прямоугольники типа «статической симметрии», площади которых могут быть разделены на целое число равных квадратов. Так, например, прямоугольник с соотношением сторон 3 : 2 может быть разделен на шесть равных квадратов.

Ко второй группе принадлежат прямоугольники типа «динамической симметрии». Соотношение сторон таких прямоугольников может быть выражено коэфициентами, величины которых равняются корню квадратному из целых чисел. К ним относятся коэфициенты $1{,}414=\sqrt{2}$, $1{,}732=\sqrt{3}$, $2=\sqrt{4}$, $2{,}336=\sqrt{5}$ и т. д.

Наконец, к этой же группе прямоугольников с «динамической симметрией» принадлежат и такие пропорции, которые получены на основе принципа «золотого сечения».

На рис. 1 показаны пропорции прямоугольников первой и второй группы. На рис. 2 даны пропорции прямоугольника, соотношение сторон которого выражается коэфициентом, равным корню квадратному из двух. Линия OB' есть диагональ квадрата $OAB'H$. Как показывает пунктирная линия, сторона OB равняется диагонали OB'. Принимая сторону OB за основание прямоугольника, получаем соотношение сторон с коэфициентом $1{,}414=\sqrt{2}$. Таким же образом прямоугольник с основанием OC дает соотношение сторон, выражаемое коэфициентом $1{,}732=\sqrt{3}$. При основании OD имеем коэфициент $2=\sqrt{4}$, а при основании OE коэфициент $2{,}236=\sqrt{5}$.

На рис. 3 дан прямоугольник, пропорции которого построены по принципу «золотого сечения». $BDA'C$ представляет собой квадрат. O есть середина основания BC. Очевидно сторона BA будет равняться диагонали OA'. Принимая сторону BA за основание, получим прямоугольник $BDTA$, соотношение сторон которого выражается коэфициентом 1,618.

Исследуя ряд произведений классической и современной живописи, замечательных в композиционном отношении, Джонс приходит к заключению, что универсального формата, удовлетворяющего многообразным видам композиционного построения в кино, по существу, быть не может.

Различия между требованиями, например, портретной и ландшафтной композиции настолько велики, что так называемый «универсальный формат» будет в большинстве случаев компромиссным решением задачи.

В применении к вопросам динамической композиции кинокадра некоторые выводы Джонса, независимо от той установки и предпосылок,

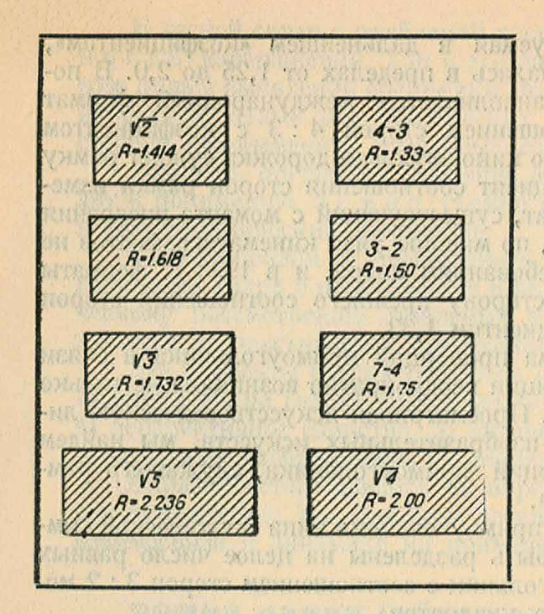


Рис. 1. Пропорции прямоугольников группы „статической“ и „динамической“ симметрии

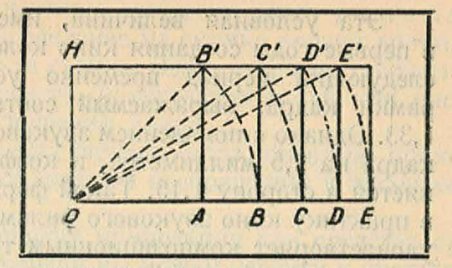


Рис. 2. Нахождение пропорций прямоугольников по закону „квадратного корня“

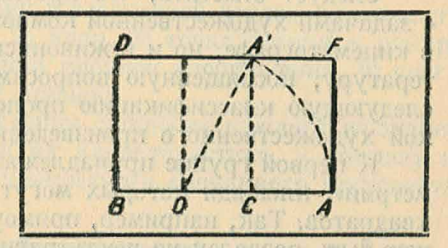


Рис. 3. Нахождение пропорций прямоугольника по закону „золотого сечения“

которыми он руководился в своей работе, могут иметь следующее практическое значение. Для ландшафтных и массовых композиций наиболее благоприятными являются пропорции рамки, коэфициенты которых находятся в пределах от 1,55 до 1,60. Для портретных же композиций выгоднее форматы, пропорции которых выражаются в пределах от 0,88 до 1,48. Очевидно, современный формат звуковой рамки, пропорции которого выражаются коэфициентом 1,15, в композиционном отношении может быть признан благоприятным лишь для крупных и небольших групповых планов, что и подтверждается кинематографической практикой последних лет. Вот почему возникает необходимость пересмотра формата звуковой рамки в сторону приближения ее пропорций к среднему коэфициенту.

Выдвинутое в Америке предложение о создании «большого кадра» с форматом рамки 48×22,5 *мм* (нормы Фокс-фильма) лишь частично разрешает одну сторону задачи композиционного построения, открывая перед режиссером и оператором новые творческие возможности в области композиции массовых сцен, пейзажей и батальных эпизодов. Вместе с тем пропорции «большого кадра» все же не могут считаться совершенными, так как в значительной мере затрудняют построение портретных и групповых композиций. При таком формате уже не может быть единого композиционного центра, и планировка крупного плана в таких условиях представляет значительные трудности.

Стремление к растянутому по горизонту экрану сказывается и до сих пор во всех случаях, когда режиссеру и оператору приходится иметь дело с композиционной планировкой массовых и батальных сцен.

Быть может, наиболее рациональным следует считать предложение С. М. Эйзенштейна, выдвинутое им в 1930 г. и сводящееся к созданию рамки кадра в форме окружности, с изменяющимися в проекции сторонами. Вписанные в подобную окружность прямоугольники различных вырезов могли бы полностью удовлетворить многообразным композицион-

ным требованиям, возникающим в каждом отдельном случае при построении кинокадра.

В настоящее время путем уменьшения высоты звукового кадра удалось опять вернуться к прежним соотношениям 4 : 3. Однако, как уже отмечалось, подобный формат вряд ли является достаточно устойчивым и очевидно вновь будет пересмотрен.

На рис. 4 даны нормы по новому формату рамки кадра для звуковой съемки.

Следует еще раз подчеркнуть, что установление пропорций рамки кадра отнюдь не исчерпывается задачей технического нормирования негативного материала, так как возможность использования рамки кадра в композиционных решениях заставляет оценивать ее как одно из существенных средств выразительной организации кадра.

Обрез изображения является не только ограничением поля зрения, но и важнейшим приемом композиционного построения. Вырезая с помощью рамки кадра тот или иной участок общего поля зрения, оператор тем самым уже предопределяет форму линейной композиции кадра, так как включением рамки кадра устанавливаются вертикальная и горизонтальная оси, относительно которых воспринимается пространство кадра.

«Взять кадр» — в операторской терминологии значит прежде всего найти соответствующий обрез изображения. От обреза идет дальнейший путь к расположению предметов в кадре, а затем — к нахождению всех остальных элементов композиционного единства.

Любопытно, что кинематографический метод «вырезания» кадра применяется в качестве первого этапа обучения рисованию в японских школах. Из общего пейзажа ученики «вырезают» отдельные прямоугольники, круги и квадраты, выделяя заданную деталь и создавая таким путем свою композицию. Очевидно, первичное значение обреза изображения в общем процессе композиции здесь правильно понято и возведено в метод обучения. На рис. 5 дана страница из японского учебника рисования.

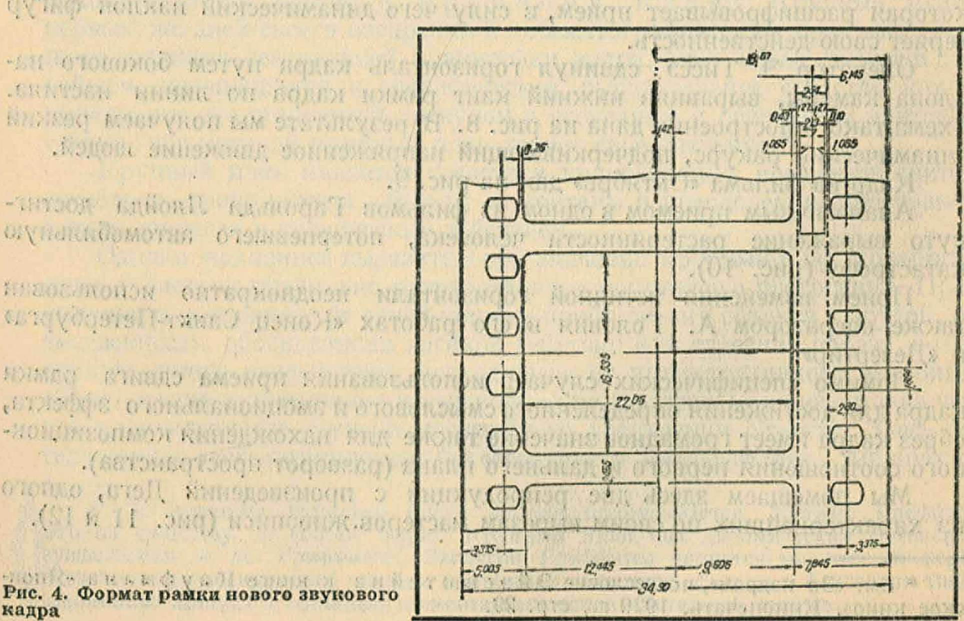


Рис. 4. Формат рамки нового звукового кадра

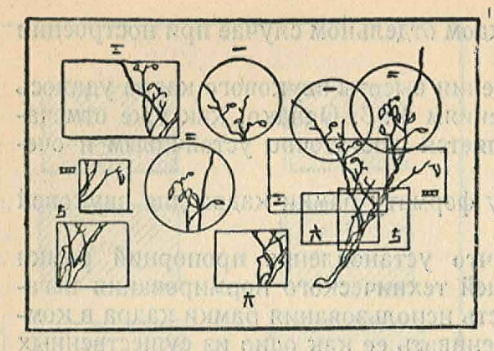
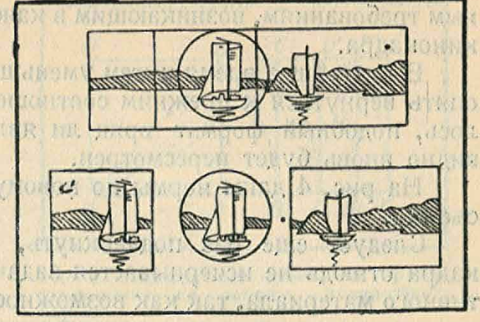



Рис. 5. Страница из японского учебника рисования

В особенности характерны обрезы ветки вишни, где наглядно видно соотношение формы обреза и формы детали, выделяемой из целого объекта *.

Рассмотрим пример композиционного решения, найденного путем изменения положения рамки кадра относительно вертикальной и горизонтальной оси снимаемого объекта.

В фильме «Октябрь» (С. Эйзенштейн — Э. Тиссэ) имеется сцена, в которой революционные пролетарии Петрограда готовятся к обороне. Непрерывной процессией движутся люди, несут винтовки и тащат на себе пушки. Пафос обороны дается в напряженной динамике шествия, проходящего по улицам ночного Петрограда.

Этот проход можно было бы снять в том виде, как это дано на рис. 6. Однако при таком построении динамика непрерывного шествия не ощущается, так как динамический ракурс для фигур не найден.

Для съемки этих кадров был построен наклонный настил, по которому проходили люди. Если бы мы взяли вырез кадра, строго придерживаясь истинной горизонтали, то получили бы композиционную схему, изображенную на рис. 7. Почти по диагонали кадра проходит линия настила, которая расшифровывает прием, в силу чего динамический наклон фигур теряет свою действенность.

Оператор Э. Тиссэ сдвинул горизонталь кадра путем бокового наклона камеры, выравняв нижний кант рамки кадра по линии настила. Схема такого построения дана на рис. 8. В результате мы получаем резкий динамический ракурс, подчеркивающий напряженное движение людей.

Кадр из фильма «Октябрь» дан на рис. 9.

Аналогичным приемом в одном из фильмов Гарольда Ллойда достигнуто выражение растерянности человека, потерпевшего автомобильную катастрофу (рис. 10).

Прием изменения истинной горизонтали неоднократно использован также оператором А. Головня в его работах «Конец Санкт-Петербурга» и «Дезертир».

Помимо специфических случаев использования приема сдвига рамки кадра для достижения определенного смыслового и эмоционального эффекта, обрез кадра имеет громадное значение также для нахождения композиционного соотношения первого и дальнего плана (разворот пространства).

Мы помещаем здесь две репродукции с произведений Дега, одного из характернейших по своим вырезам мастеров живописи (рис. 11 и 12).

---

* См. «За кадром», послесловие Эйзенштейна к книге Кауфмана «Японское кино», Кинопечать, 1929 г., стр. 29.

план

Термин «план» заимствован из театрального лексикона. На сценической площадке «первым планом» называется расстояние от просцениума до первого ряда кулис. «Вторым планом» принято обозначать расстояние между первым и вторым рядом кулис. «Третьим» или «дальним» планом называют глубину сцены.

Поскольку в своей первоначальной стадии кинематограф создавался под непосредственным влиянием театральной культуры, постольку механическое заимствование театральной терминологии было обычным явлением. Эта терминология на отдельных участках кинематографического производственного процесса сохранила свое значение и по сей день, например: «план», «интерьер», «эпизод», «сцена».

В применении к системе кинематографического построения термин «план» имеет двоякое значение. Это может быть определение масштаба изображения предмета в кадре — например «общий» и «крупный» план. Это может быть также характеристика перспективного расположения предметов в кадре — например «на первом» или «на дальнем» плане. И в том и другом случае определение плана, на котором расположен объект, является весьма приближенным, ибо точного разграничения между отдельными планировками в пространстве кадра кинематограф не знает.

В первые годы создания кинематографа планировка сцены ограничивалась общим расположением предметов в границах рамки кадра, которая рассматривалась как частный случай театрального портала. Существовал лишь о б щ и й п л а н в его примитивном виде. В дальнейшем возникает с р е д н и й п л а н, дающий возможность приблизить объект восприятия к зрителю. С появлением среднего плана возникает и первое понятие об акцентировке на той или иной части снимаемой сцены, выделяемой из общего плана. Соответственно изменяется и понятие о масштабных соотношениях объекта и рамки кадра, ибо последняя теряет свое первоначальное значение как условный сценический портал. Естественным завершением этой эволюции является приход к к р у п н о м у п л а н у. Крупный план с первых же дней своего внедрения в кинематографическую практику разрушает традиции театральной планировки кадра. Этот метод съемки в дальнейшем превращается в специфическое выразительное средство кино, и применение его становится стимулом к осознанию и разработке монтажной теории, вне которой крупный план теряет свое значение *.

Крупный план является средством концентрации внимания зрителя, средством приближения объекта к зрителю и преодоления пространства между зрителем и сценическим действием.

Однако подлинное выразительное значение крупный план приобретает лишь в системе правильно разработанного монтажного построения. Преемственность в переходе от одной степени приближения объекта к другой, преемственность, обоснованная логикой действия или строения образа, создает единую линию воздействия, восходящего от иллюстративного восприятия общего плана к интенсивно насыщенному восприятию крупного плана через все промежуточные ступени масштабного увеличения объекта. Здесь зритель теряет свою позицию как бы «стороннего наблюдателя». Аппарат как

* «Изобретение» крупного плана обычно приписывается Давиду Гриффитсу. Это по существу не совсем верно. Крупный план как динамический фотопортрет существовал и до Гриффитса. Заслугой Гриффитса является то, что он первый осознал значение крупного плана в монтажном контексте фильма и благодаря такому пониманию пришел к созданию элементарных основ монтажной теории.

Рис. 6. Композиционная схема по кадру из фильма „Октябрь“ (первый вариант)

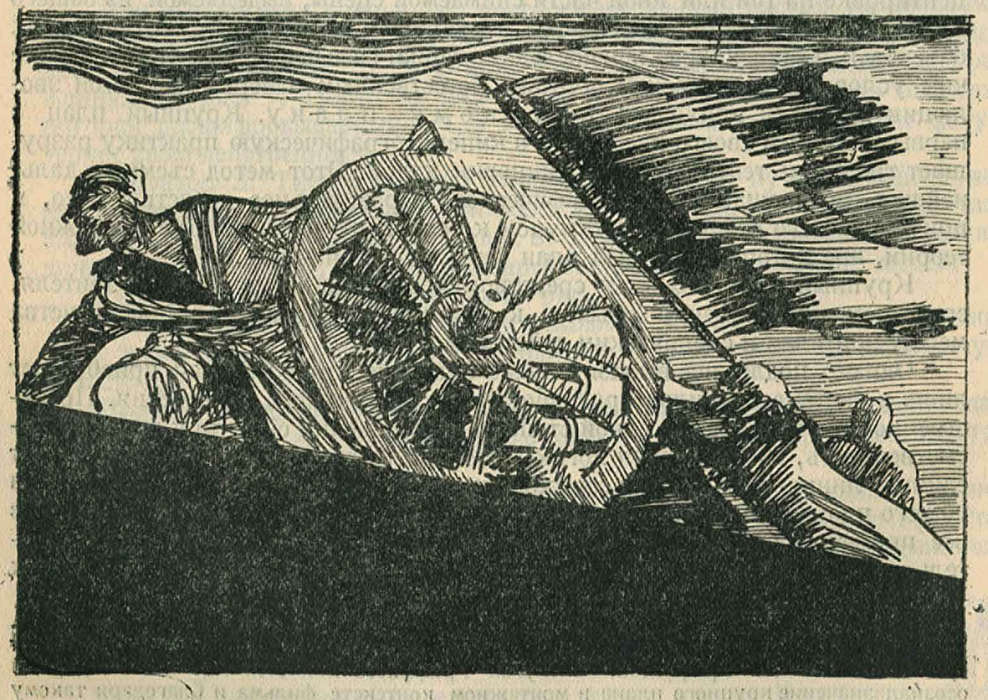


Рис. 7. Композиционная схема по кадру из фильма „Октябрь“ (второй вариант)

Рис. 8. Композиционная схема по кадру из фильма „Октябрь“ (третий вариант, рамка кадра сдвинута)



Рис. 9. Кадр из фильма „Октябрь“




Рис. 10. Кадр из американского фильма Гарольда Ллойда

бы вводит его внутрь действия, вырезая крупные планы и детали из общей мизансцены, акцентируя на важнейших моментах действия, подчеркивая их особенности и вскрывая незаметные в отдаленном иллюстративном показе взаимоотношения и связи между целым и частью, общим и деталью.

Определение плана по заданной режиссерской раскадровке сценария во всех случаях связано с заданной монтажной схемой фильма.

Если при съемке общего плана снимаемого эпизода аппарат стоит вне спланированной мизансцены и занимает по существу позицию «стороннего наблюдателя», то с переходом к средним и крупным планам работа уже переносится внутрь мизансцены. Каждый из вырезанных аппаратом планов является частью общего плана сцены и в монтаже должен быть развитием, уточнением и углублением единого действия всего эпизода. Ни режиссер, ни оператор не могут произвольно избирать ту или иную степень масштабного увеличения объекта, ибо сценарно-монтажная преемственность остается основным определяющим моментом в разбивке на планы, так же как и в разбивке на отдельные кадры.

Помимо простой разбивки мизансцены на планы, кинематограф знает также диференциацию по отдельным планам внутри одного непрерывного монтажного куска. Имея в кадре несколько действующих объектов, мы можем путем внутрикадровой планировки сосредоточить внимание зрителя на основном объекте, поместив его на первом плане. Таким образом мы можем показать пространственную связь основного объекта с его окружением. Помещая на первом плане кадра актера, обращенного спиной к зрителю, мы можем добиться с помощью такой планировки и обратного эффекта, т. е. концентрации внимания зрителя на действии, происходящем в глубине кадра. В этом случае крупный план создаст лишь пространственную ориентацию, необходимую для дальнейшего перехода к детальной разбивке этой же сцены на отдельные крупные планы.

Наконец, перемещением объекта в кадре в пределах одного непрерывного монтажного куска мы можем произвести перепланировку кадра в процессе самой съемки. Подобная же перепланировка кадра достижима и передвижением самой точки съемки, т. е. камеры, на протяжении одного монтаж-



Рис. 11. Обрез изображения по картине Дега

Рис. 12. Обрез изображения по картине Дега

ного куска. Если в первом случае мы будем иметь движущийся объект при неподвижном окружении, то во втором случае, передвигая камеру, мы получим изменяющийся фон при неподвижном объекте, сохраняющем свое первоначальное положение и переходящем лишь на другой план внутри кадра.

План во всех его видах является существенным композиционным элементом, ибо почти все перспективные построения внутри кадра достигаются сопоставлением и противопоставлением объектов, расположенных на различных планах. Определение плана предполагает первичную форму организации пространства кадра. Поскольку же пространство отдельного монтажного куска стоит в функциональной зависимости от пространства, заданного в монтажном построении данной сцены, постольку и план не может быть изолирован от заданной в монтажной схеме общей планировки мизансцены. От обреза изображения с помощью рамки кадра и установления плана объекта идет дальнейший путь пространственной организации кадра путем нахождения точки зрения камеры и ракурсов объектов съемки.

точка зрения и ракурс

Точкой зрения камеры образуются направление и угол, под которым зритель воспринимает снятый объект *. Выбором точки зрения камеры оператор устанавливает отношение зрителя к снимаемому объекту, ибо с изменением точки зрения меняется характер восприятия объекта, а тем самым меняется его смысловая и эстетическая значимость.

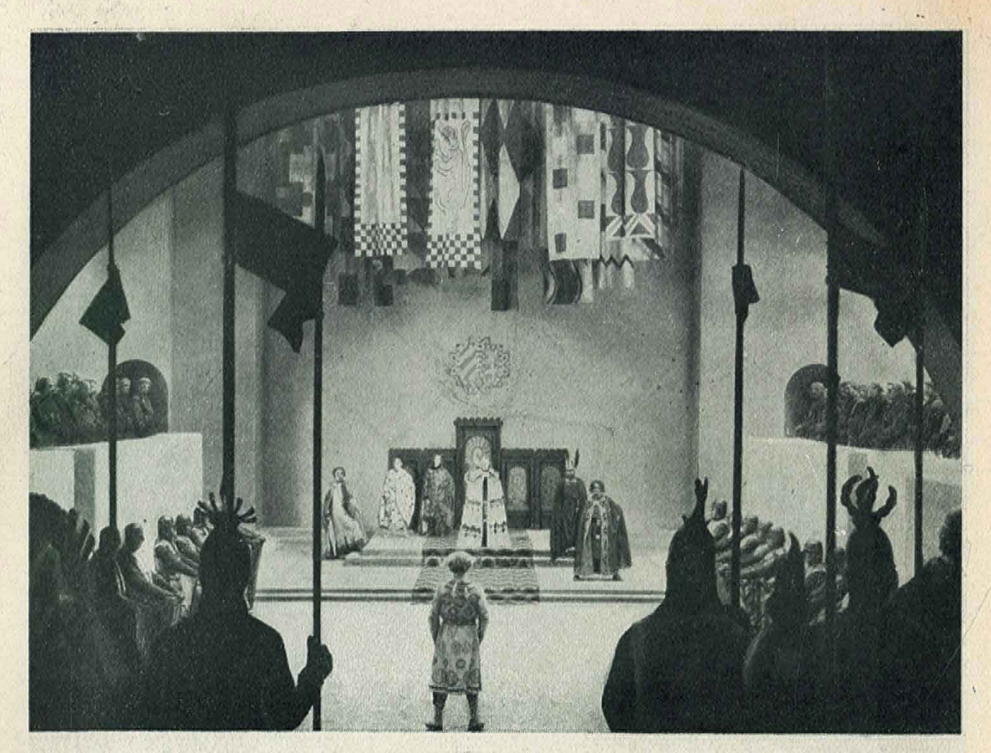
В повседневной жизни человек воспринимает действительность с различных и бесчисленных точек зрения. Но зрительное представление о предметах сохраняется в памяти лишь в том виде, который соответствует наиболее часто повторяемым формам восприятия. Если мы представим себе человека, проходящего по улице, как это показано на рис. 13, то увидим, что направление его взгляда изменяется в каждый момент прохода.

Скользя взглядом по окружающим предметам, человек получает непрерывный ряд зрительных впечатлений, в результате которых возникают представления о форме и особенностях зафиксированных взглядом предметов.

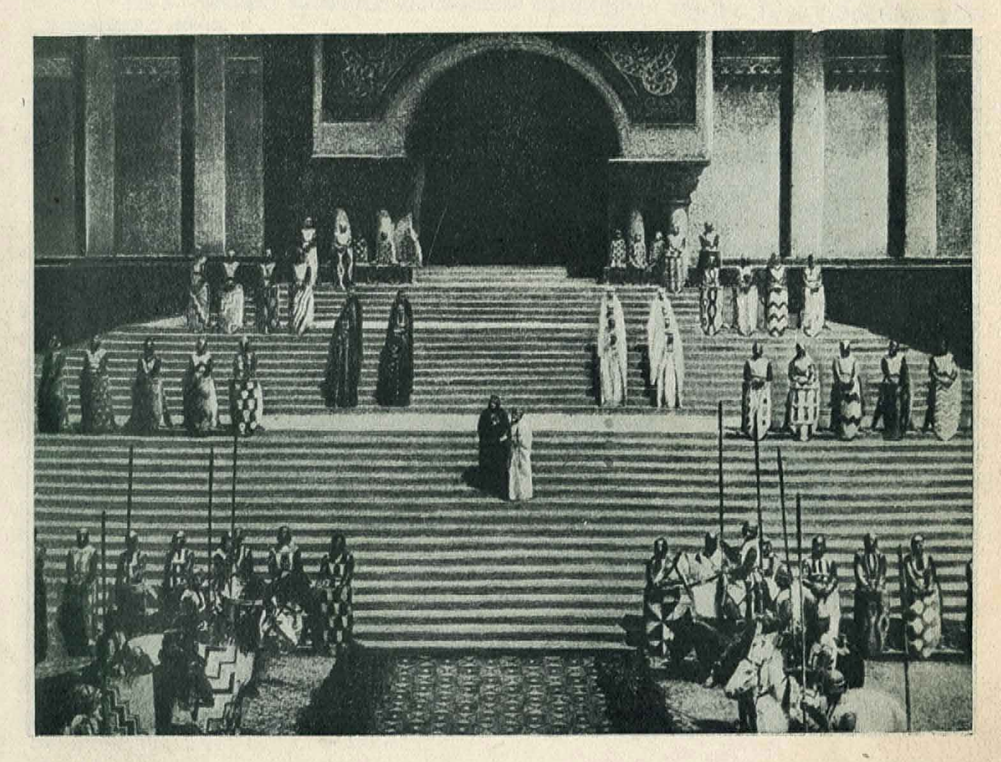
Однако в памяти сохраняются обычно лишь те зрительные представления, которые соответствуют наиболее часто повторяющимся и поэтому наиболее привычным для взгляда аспектам предметов. Если мы снимем любой предмет в таком привычном для повседневного восприятия аспекте, то и на экране восприятие этого объекта вызовет ассоциацию, не расходящуюся с обычным зрительным представлением о предмете.

В кинематографическом построении мы диференцируем снимаемые объекты, фиксируя их в пределах отдельных кадров. Таким образом мы нарушаем непрерывность зрительного восприятия, воссоздавая ее затем путем монтажа в иной форме. Перенося объект в условное пространство и время кадра, мы тем самым заставляем осмысливать зрительное представление о нем в ином ассоциативном комплексе, т. е. выявляем содержание, смысл объекта в новой выразительной форме. Это, естественно, меняет характер восприятия объекта в кадре, и потому между точкой зрения вне кадра и точ-

* Технически точкой зрения камеры являются точка съемки и направление оптической оси объектива. Общий угол, под которым зритель воспринимает действие на экране, помимо условий съемки, в известной, правда, менее значительной, мере зависит также и от условий наблюдения экрана при проекции. Здесь существенным моментом являются расстояние от экрана до зрителя и величина самого экрана.



«Нибелунги»



«Нибелунги»

«Метрополис»

«Царь Царей»



Рис. 13. Изменение точки зрения при непосредственном восприятии действительности

кой зрения на объект, выявленной в кадре, не может быть абсолютного тождества.

Как уже говорилось выше, снимая общий план какой-либо сцены с отдаленной точки, мы выявляем в точке зрения камеры взгляд на эту сцену зрителя как «стороннего наблюдателя». Переходя с аппаратом внутрь мизансцены, разбивая ее на отдельные средние и крупные планы, мы последовательно становимся на точки зрения действующих лиц, выявляя в кадре объекты в том виде, как их воспринимают действующие лица. Иначе говоря, через точку зрения камеры мы можем выявлять также точку зрения действующего лица.

Кинокамера, вернее ее точка зрения, включается в игру, совершает переходы внутри мизансцены, вырезая кадры, соответствующие отдельным мимолетным взглядам и ощущениям действующих лиц. В этом сложном движении камеры внутри мизансцены — движении, обусловленном логикой монтажной схемы сценария, — рождаются особые возможности эмоциональной насыщенности и действенности.

В выборе точки зрения на объект основным исходным моментом для оператора является мотивировка этой точки зрения, заданная по сценарию фильма. Ведь выбор точек зрения на предмет, являясь той или иной его интерпретацией, представляет тем самым и ту или иную оценку предмета. Мотивировка выбора точки зрения в общем виде может быть определена сюжетным развитием снимаемой сцены. По ходу сюжета актер переходит с места на место соответственно построенной режиссером мизансцене. Переходы актера в их последовательности заставляют оператора менять точку зрения аппарата. Аппарат также совершает ряд переходов, и параллельно мизансцене движений актера здесь может быть построена мизансцена движений аппарата, в которой выявятся последовательность и логика переходов с одной точки зрения камеры на другую.

Предположим, что в одном из кадров какой-либо сцены актер бросает взгляд на рядом стоящее здание. Актер видит это здание снизу, стало быть, и съемка этого здания в последующем кадре, произведенная с нижней точки зрения, будет логически мотивирована взглядом актера. Мы становимся с аппаратом на место актера и показываем здание так, как видит его актер. Иначе говоря, — ставим зрителя на место действующего лица.

Логически мотивированный по сюжету переход с одной точки зрения на другую, так же как и логическая разбивка непрерывного действия на планы, как элементарная форма сценарного построения появляется в кинематографической практике лишь тогда, когда кино отходит от театральных традиций раннего периода и создает первые основы специфики своего мастерства. В младенческие годы киноискусства существовала лишь съемка всей сцены с одной точки зрения. На протяжении всей съемки аппарат оставался на месте, и эта единственная точка зрения на снимаемый объект соответствовала неподвижной точке зрения зрителя, сидящего в театральном зале. Вместе с появлением первой разбивки на монтажные планы точка зрения камеры также в известной мере раскрепощается. Но старый принцип «единой» точки зрения проявляется в том, что точка зрения перемещается лишь в направлении оптической оси объектива. Технический прогресс в оптике позволяет, не сдвигая аппарат с места, приближать и удалять объект по линии оптической оси. Создаются конструкции аппаратов с легко сменяемыми при помощи револьверной системы объективами. Оператор может, не сходя с места и лишь меняя объективы, последовательно фиксировать общий, средний и крупный план.

Но при таком методе съемки точка зрения все время остается в н е мизансцены, в силу чего и все построение приобретает иллюстративный характер. Создание элементарной монтажной теории привело к дальнейшему раскрепощению точки съемки, и здесь возник указанный выше метод определения точки зрения камеры, построенный на логической сюжетной мотивировке каждого перехода на новую точку.

Помимо логики сюжетного развития, мотивировкой к выбору той или иной точки зрения могут служить формальные изобразительные признаки объекта съемки. В отдельных случаях задачей правильного выбора точки зрения является установление такого взгляда на объект, при котором наиболее выразительно и полноценно раскрываются конструктивные особенности объекта, и здесь громадную роль играет нахождение правильной геометрической проекции объемного предмета на плоскость кадра.

Рассмотрим приведенные на рис. 14 (а, б, в, г, д, е) эскизы здания, сделанные по фотографиям с различных точек зрения.

На этом кратком примере, являющемся частным случаем композиционного построения статического объекта, видно решающее значение выбора правильной точки зрения камеры при съемке. В отдельных случаях, когда возникает необходимость выявления в кадре особенностей той или иной архитектуры, оператор в выборе точки зрения стоит в известной мере в зависимости от специфики данного архитектурного объекта. Если, к примеру, выявление уравновешенной статики зданий ренессанса требует симметричной фронтальной композиции, определяя тем самым центральную точку зрения, то архитектура барокко, напротив, требует по преимуществу боковой точки зрения, выявляющей динамику линий и плоскостей выступающих фронтонов и карнизов. Здесь мы стоим в прямой зависимости от имеющегося задания, так как простым изменением точки зрения мы можем изменить впечатление от снимаемого объекта, усилив его характерные особенности или же вовсе затушевав их намеренным выбором другой точки зрения.

До сих пор мы говорили о частных случаях статических построений, при которых основной мотивировкой в выборе точки зрения служила специфика объекта. Если мы имеем дело со съемкой какого-либо процесса в его непрерывном протекании, то и здесь выбор точки зрения весьма существенен, поскольку от правильности этого выбора зависит раскрытие

сущности самого процесса. Предположим, что в нескольких кадрах мы должны показать работу гончара, выявив важнейшие моменты его рабочего процесса. Если мы снимем гончара с боковой точки зрения,— так, как это показано на рис. 15, то получим лишь общее представление о форме гончарного станка и положении гончара за работой. Характерная специфическая сущность процесса гончарной отделки при такой точке зрения останется скрытой от нас. Если же мы изберем верхнюю точку зрения, то получим снимок, помещенный на рис. 16. Здесь уже отчетливо вскрывается сущность рабочего процесса, которая и является в данном случае мотивировкой, оправдывающей выбор верхней точки зрения.

В рассмотренном примере мы не затрагивали вопроса эстетики композиционного построения. Между тем эстетика в композиции теснейшим образом связана с раскрытием как функции объекта, так и специфических особенностей его формы и расположения в пространстве. Если при съемке научного, технического или педагогического фильма преобладающим моментом в композиции является раскрытие функции объекта, то в художественном построении главнейшим моментом является органическое выявление смыслового задания кадра в эстетически значимой композиции. Учет эстетического момента весьма существенен в выборе точки зрения на объект, и здесь не может быть ни узаконенных рецептов, ни композиционных канонов. В сложном комплексе воздействующих на восприятие моментов оператор только тогда сумеет выявить основные и важнейшие, когда он в полной мере уяснит себе схему сценарно-монтажного построения эпизода или сцены и таким путем найдет правильную мотивировку точки зрения для каждого отдельного кадра.

При съемке движущихся объектов вопрос выбора точки зрения играет не меньшую роль, так как здесь возникает задача выявления характера данного движения в его наиболее четкой и выразительной форме. Разберем несколько типичных, часто встречающихся в кинематографической практике примеров построения динамических объектов в кадре.

Первый случай. При неподвижной точке съемки мы имеем в кадре движущийся объект на статическом фоне. Направление движения объекта, скорость и характер этого движения воспринимаются зрителем относительно положения статического фона. Фон в данном случае играет второстепенную роль. Он остается в неизменном положении на всем протяжении монтажного куска, между тем как движущийся объект все время претерпевает изменения. Точка зрения камеры избирается с таким расчетом, чтобы внимание зрителя сосредоточилось на движущемся объекте.

Конкретный пример: проход человека через кадр; на фоне улица и дома без движения.

Второй случай. При неподвижной точке съемки в кадре имеются статический объект и динамический фон. Динамика выявляется через движение фона. Фон является основным композиционным элементом, постоянно изменяющимся на протяжении монтажного куска. При выборе точки зрения учитываются в первую очередь изменения фона и места новых объектов, входящих в процессе съемки в поле зрения кадра.

Конкретный пример: человек стоит неподвижно на первом плане кадра, спиной к аппарату; фоном служит проходящая демонстрация; в кадр непрерывно входят новые лица и исчезают за рамкой кадра.

Третий случай. При движущейся точке зрения камеры в кадре имеются неподвижный объект и движущийся фон. Если фон движется в том же направлении, что и точка зрения камеры, то при правильном расчете

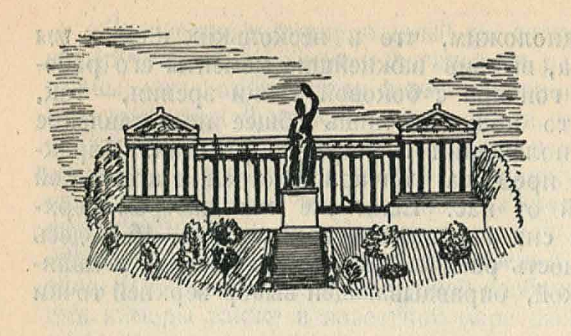


Рис. 14а. Дан фронтальный вид здания в симметричной планировке. Избрана центральная точка зрения на средней высоте. Если мы сохраним симметричную планировку в кадре, но несколько опустим точку зрения, то получим рис. 14б

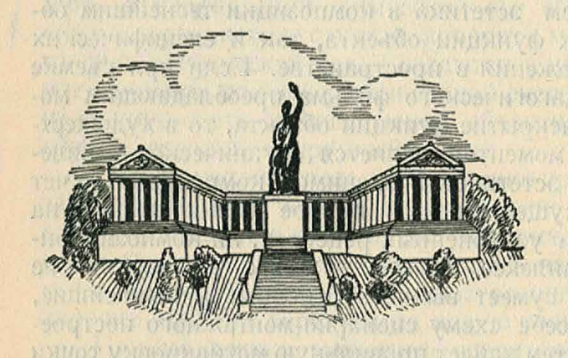


Рис. 14б. Здесь преобладающим элементом становится скульптурная фигура, резко выделяющаяся на фоне неба. Вместе с тем при такой точке зрения мы получаем перспективу порталов, которой нет на предыдущем эскизе



Рис. 14в. Переместив точку зрения влево, мы получим диагональное расположение здания, при котором сохраняется общая уравновешенность композиции, но само изображение приобретает динамический характер.

скорости передвижения точки зрения фон может быть приведен к статике, и в результате мы получим тот же эффект, что и в первом случае, т. е. движущийся объект при неподвижном фоне.

Конкретный пример: рабочий, неподвижно стоящий у конвейера; аппарат двигается параллельно движению конвейера; участок конвейера взят в рамку кадра, в силу чего видимое движение отсутствует; при проезде мимо рабочего его фигура проходит через поле зрения кадра.

Четвертый случай — приведение к статике движущегося объекта. Точка зрения камеры избирается таким образом, чтобы при параллельном передвижении ее в одинаковом направлении и темпе с движением объекта, фон был бы выключен из поля зрения кадра. Так как в этом случае всякое передвижение объекта может восприниматься только относительно положения рамки кадра, — возникает ощущение неподвижности объекта.

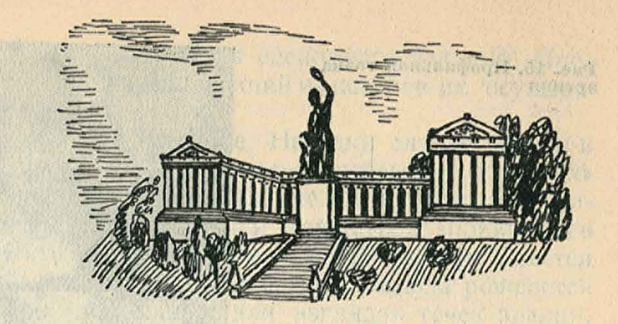


Рис. 14г. Точка зрения перемещена вправо и приближена к зданию. Правый портал по сравнению с левым несоразмерно увеличился и стал преобладающим элементом в композиции

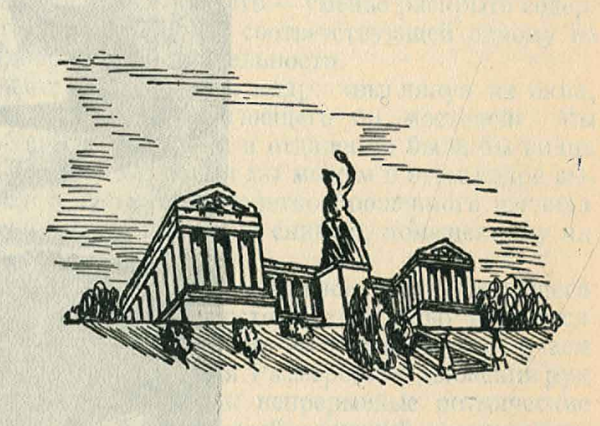


Рис. 14д. Точка зрения перенесена вниз. Здание завалено назад, и архитектурная цельность его остается скрытой для глаза

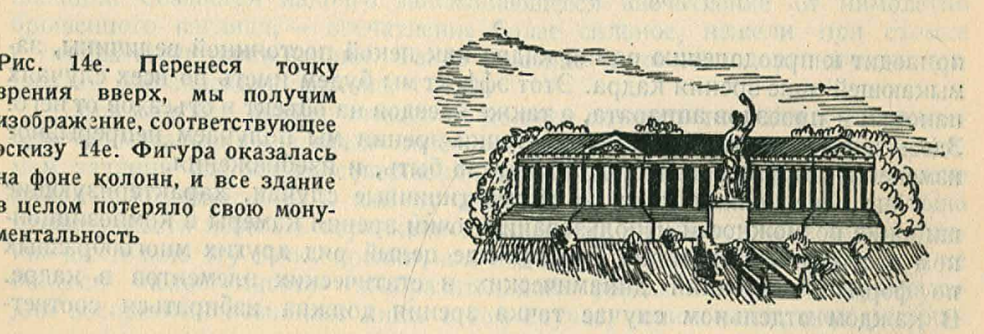


Рис. 14е. Перенеся точку зрения вверх, мы получим изображение, соответствующее эскизу 14е. Фигура оказалась на фоне колонн, и все здание в целом потеряло свою монументальность

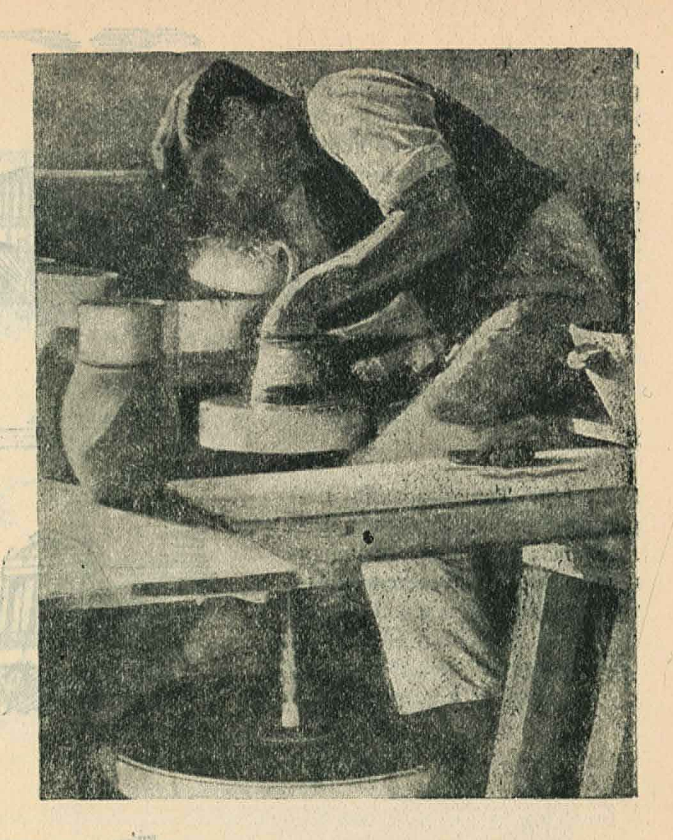
Конкретный пример: средний план идущего человека, взятый на фоне безоблачного неба; аппарат двигается параллельно движению человека. Если в предшествовавшем монтажном кадре не была заложена тенденция к движению, то ощущение динамики отсутствует.

Пятый случай. При неподвижности точки зрения в смысле линейного передвижения и при статическом объекте и статическом фоне достигается впечатление поворота. Точка зрения вращается вокруг оптической оси объектива.

Конкретный пример: группа людей на площади снята сверху; при съемке камера поворачивается вокруг оптической оси объектива; в кадре происходит поворот всей площади (технически такого рода съемки осуществляются путем применения вращающей призмы).

Непрерывное перемещение точки зрения камеры в вертикальном и горизонтальном направлениях, а также в направлении оптической оси объектива

Рис. 15. Профильная точка зрения



приводит к преодолению рамки кадра как некой постоянной величины, замыкающей поле зрения кадра. Этот эффект мы будем иметь во всех случаях панорам и проездов аппарата, а также наездов на объект и отъездов от него. Здесь в результате перемещения точки зрения мы получаем непрерывное изменение выреза рамки кадра, а стало быть, и изображения.

Мы перечислили лишь наиболее типичные случаи, характеризующие широкие возможности использования точки зрения камеры в композиционном построении. Очевидно, имеется еще целый ряд других многообразных по формам сочетаний динамических и статических элементов в кадре. В каждом отдельном случае точка зрения должна избираться соответ-

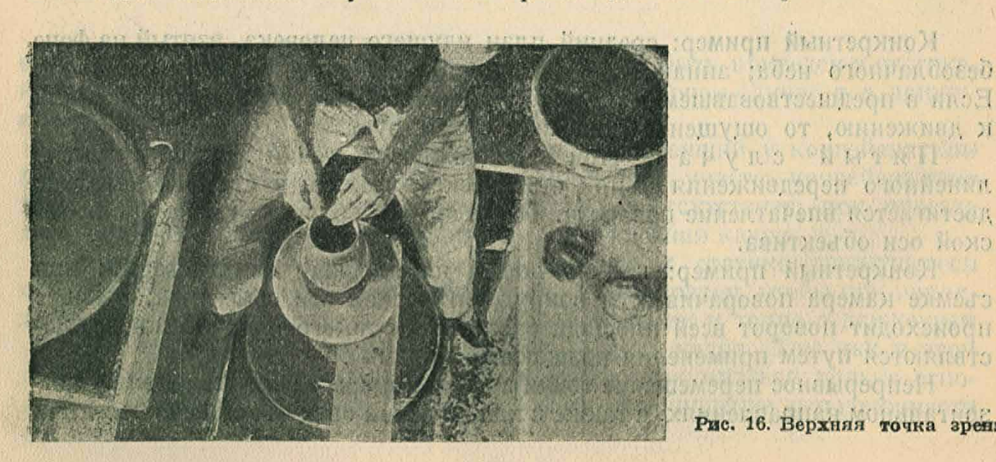


Рис. 16. Верхняя точка зрения

ственно той мотивировке, которая вытекает из сценарного задания. Предусмотреть же все многообразие сценарных заданий и способов их осуществления не представляется возможным.

Остановимся однако еще на одном моменте. Нередки случаи, когда в своей производственной практике многие операторы избегают «крайних» точек зрения, понимая под этим точки зрения, взятые сверху вниз по вертикали или, наоборот, снизу вверх. Они стараются держаться «привычного взгляда» на объект, полагая, что таким путем сценарное задание удается выразить в более «доходчивой» изобразительной форме. Отсюда рождается своеобразный стандарт в выборе «привычных для взгляда» точек зрения, и оператор теряет одно из своих ценных качеств — уменье раскрыть содержание кадра в острой оригинальной форме, соответствующей одному из возможных положений окружающей действительности.

Скажем, в сценарии имеется следующий кадр: «выглянув из окна, он увидел фигуру человека, энергично шагающего по мостовой». Мы могли бы этот кадр снять общим планом,— и в отдалении была бы видна фигура уходящего человека. Но в то же время мы можем в этом кадре выразить ощущение, полученное в результате мимолетно брошенного взгляда сверху вниз, и тогда мы получим кадр, подобный снимку, помещенному на рис. 17.

Здесь мы видим резко выявленное движение человека, отчеканивающего свои шаги по брусчатой мостовой. Фактура мостовой отчетливо бросается в глаза, она подчеркнута точкой зрения камеры, ибо мы явственно различаем прямоугольную форму каждого отдельного камня. Размеренные движения рук и ног при такой точке зрения действуют как непрерывные ритмические удары. Динамика выступает как основной и преобладающий элемент композиции. Создается надолго запоминающееся впечатление от мимолетно брошенного взгляда, — впечатление более сильное, нежели при съемке с «привычной» точки зрения. Такое решение несомненно органически выражает поставленное задание.

Этот краткий пример отнюдь не должен служить поводом к утверждению примата «оригинальных» точек зрения над «привычными». В приведенном задании мы имели совершенно точное указание, которое послужило для нас мотивировкой к выбору верхней точки зрения. Здесь не было необходимости избегать вертикали при взгляде на объект, ибо само задание диктовало эту точку зрения, и в подобных случаях оператор может не бояться «недоступности» изобразительной формы. Эта «недоступность» для восприятия возникает лишь в том случае, если в монтажном построе-



Рис. 17. Верхняя точка зрения

нии сценария отсутствует соответствующая мотивировка точки зрения. В таком случае мы действительно оказались бы перед формальным решением задачи, — иначе говоря, пришли бы к отрыву формы кадра от его содержания, к самодовлеющему эстетизму «оригинальных» ракурсов, что также часто имеет место.

Перейдем к рассмотрению взаимодействия точки зрения камеры с другими композиционными элементами. При любом композиционном построении общего плана мы с очевидностью можем установить наличие функциональной зависимости высоты горизонта в кадре от высоты избранной точки зрения камеры. Если мы снимем наш кадр с низкой точки зрения, т. е. от земли, то горизонт в кадре отсутствует. Линия горизонта окажется за пределами нижней границы рамки кадра. Вместе с повышением точки зрения будет повышаться и линия горизонта в кадре. Если же мы дойдем до верхних точек зрения, при которых оптическая ось объектива будет направлена вниз по вертикали, то линия горизонта вновь исчезнет и окажется за верхним краем рамки кадра. Эта постоянная зависимость высоты горизонта от высоты точки зрения камеры является весьма важным моментом в композиционном построении.

На рис. 18 показано изменение характера изображения в связи с перемещением точки зрения и горизонта. На том и другом рисунке пунктиром помечена линия горизонта.

В первом случае при низкой точке зрения горизонт опустился в кадре, а вместе с ним исчезла и далекая перспектива, создающая впечатление глубины.

Во втором случае точка зрения поднята, и линия горизонта проходит по середине рисунка. Здесь через пролеты портала уже отчетливо видна перспектива ландшафта.

Возможность произвольного перемещения высоты горизонта в кадре изменением точки зрения камеры используется в кинематографическом построении как композиционный прием. Опуская и подымая горизонт в кадре, можно планировать основной объект съемки либо на светлом фоне неба и облаков, либо на темном фоне земли.

Перемещение точки зрения камеры в том или ином направлении имеет определяющее значение не только в отношении высоты горизонта, но в значительной мере влияет также на пространственное положение основного объекта съемки.

Здесь мы приходим к понятию ракурса, на определении которого следует остановиться.

Под ракурсом в изобразительной технике кино понимается перспективное расположение предмета, при котором предмет под тем или иным углом пересекается плоскостью, перпендикулярной к оптической оси объектива. В том случае, если вертикальная и горизонтальная оси предмета точно совпадают с плоскостью, перпендикулярной к оптической оси объектива,— мы условно можем сказать, что ракурс предмета на изображении будет равен нулю. Практически нулевой ракурс существует лишь в исключительных случаях съемки плоских поверхностей, все точки которых расположены перпендикулярно к оптической оси объектива. Обычная же съемка объемного предмета во всех случаях предполагает наличие известного ракурса, иногда столь незначительного, что он незаметен для глаза при непосредственном восприятии изображения.

Ракурс в силу перспективного расположения предметов на плоскости кадра, с одной стороны, приводит к перспективному сокращению линейных размеров объекта, с другой, — создает ощущение направления объекта в

Рис. 18. Зависимость между высотой точки зрения и высотой горизонта





глубину или, наоборот, из глубины кадра. Благодаря этому ракурс является одним из сильнейших выразительных средств динамической организации пространства кадра.

Приемом ракурсного построения объекта в кадре, следуя ассоциативным законам восприятия экранного изображения, оператор достигает совершенно особых по силе и выразительности психологических эффектов, раскрывающих смысловое значение объекта съемки, истолковывающих его в том направлении, которое диктуется идеологией сценария. Приведем несколько поясняющих примеров.

Психологическое и эмоциональное значение приема ракурсного построения можно наглядно продемонстрировать на целом ряде кадров из картины В. Пудовкина — А. Головни «Мать». Унижение, горе и отчаяние, переживаемые действующими лицами, психологически усилены ракурсами актеров, взятых с верхних точек зрения. Благодаря такому приему человек кажется придавленным к земле, и эмоциональное воздействие кадра доведено до большой интенсивности и напряжения. В картине «Мать» мы встречаемся также и с примером ракурсного построения, ставшим «классическим» в кинематографической практике. Это — кадры городового, в которых ракурсным построением, разрешенным с нижней точки зрения, усилено выражение монументальной силы и жестокой власти.

В «Броненосце Потемкине» последовательным изменением ракурса при съемке скульптуры Э. Тиссэ дает возможность монтажным путем осуществить символическое «оживание» каменных львов при первых выстрелах с броненосца. Ракурсной же съемкой Э. Тиссэ выявляет в этом фильме индустриальную мощь броненосца, детали которого, несмотря на статику отдельных кадров, в своей изобразительной форме носят резко выраженный динамический характер, связанный с общей монтажной композицией фильма.



Рис. 19. Мотивировка ракурсного построения

Определение ракурса при установке кадра теснейшим образом связано с выбором точки зрения камеры. Здесь следует различать три наиболее типичных мотивировки избранного ракурсного построения.

Во-первых, мотивировкой ракурсного построения может служить точка зрения камеры, выявляющая точку зрения действующего лица. Здесь мы имеем прямую, непосредственную связь между точкой зрения и найденным ракурсом предмета. Подобная связь условно показана на рис. 19 и 20. На рис. 19 ракурс положения детали здания определяется



Рис. 20. Мотивировка ракурсного построения

боковым взглядом действующего лица. Это точка зрения и служит для нас мотивировкой к выбору данного ракурса. На рис. 20 остается та же мотивировка, но ракурсное построение дается с нижней точки зрения, определяемой взглядом действующего лица снизу вверх.

Во-вторых, ракурс может быть обусловлен специальным психологическим заданием, требующим ассоциативного сопоставления двух объектов; путем ракурса утверждается сходство двух разнородных объектов.



Рис. 21. Ракурсные построения, обусловленные признаком монтажного сходства



Такой случай показан на рис. 21.

Ракурсные сопоставления этого вида в подавляющем большинстве возникают из монтажного задания сценария.

В-третьих, необходимость ракурсного построения может быть вызвана специфическими особенностями формы объекта съемки. Этот случай мы имеем, например, при съемке барочной архитектуры, выявление конструктивных особенностей которой требует бокового ракурсного построения.

Ракурс объекта в кадре как элемент композиции стоит в неразрывном функциональном взаимодействии с точкой зрения камеры, перспективой и оптикой, также влияющей на характер и степень выражения ракурсного построения.

перспективное единство

Перспектива в ее различных формах является основной системой реалистического восприятия и организации видимого пространства. Сущность реалистической организации пространства в изобразительной технике в конечном счете заключается в том, что на плоскости изображения передается оптическое впечатление предметов, расположенных в последовательном удалении от глаза. Законы построения перспективы в общем виде соответствуют законам, управляющим нашим физическим зрением.

Чем дальше отстоят предметы от нашего глаза, тем меньшими и менее ясными кажутся они нам в своих очертаниях, и это обусловливает систему перспективного видения пространства.

Мы различаем два основных вида перспективных построений: линейную перспективу, эффект которой достигается организацией графических элементов изображения, и воздушную перспективу, конструируемую тональностью изображения, расположением света и тени.

Рассмотрим некоторые моменты, связанные с передачей линейной перспективы в кино.

Если мы представим себе ряд параллельных плоскостей, установленных в порядке последовательного удаления, и проведем через эти плоскости параллельные линии, то получим впечатление постепенного схождения этих параллельных линий к единой точке, которая называется точкой схода или главной точкой изображения. Все горизонтальные, вертикальные и наклонные линии, расположенные в плоскости изображения, претерпевают иллюзорное сокращение в глубину — по мере приближения к горизонту и главной точке изображения.

В том случае, если перспектива объекта построена таким образом, что главной точкой изображения служит центральная точка иллюзорной или действительной линии горизонта, — мы получим фронтальное построение с центральной точкой схода ортогоналей, предполагающее наличие симметричной композиции.

Пример симметричной композиции, построенной на перспективе с центральной точкой схода, дан на рис. 22 и 23 (картина Гоббема «Аллея в Миддельгарнисе»).

Перенося главную точку в сторону от центральной точки горизонта, мы получим боковой вид предмета в его пространственном расположении, иначе говоря — асимметричное построение.

Расположив главную точку на высоте человеческого глаза, мы получим нормальную перспективу, соответствующую наиболее привычному представлению о пространстве. В этом случае линия горизонта будет также находиться на средней высоте. Если же главная точка смещена вниз, в силу чего и горизонт изображения сместится в том же направлении, — все детали нижней части изображения будут восприниматься в резком перспективном сокращении. Перспектива, полученная при такой точке схода, обычно называется «лягушечьей перспективой».

При обратном соотношении, т. е. при высокой точке схода и высокой линии горизонта, перспективному сокращению подвергаются все верхние элементы изображения. Здесь мы получим перспективное построение, которое носит название «перспективы всадника». Наконец, перенося главную точку еще выше, мы получим перспективу «птичьего полета».

Рассмотрение системы перспективного единства раскрывает функциональную зависимость ряда композиционных элементов в их пространственном взаимодействии. Линия горизонта, иллюзорная или действительная,



Рис. 22. Картина Гоббема „Аллея в Миддельгарнисе"

имеет громадное значение как для высоты поля зрения, так и для ощущения глубины изображения. В то же время расположение линии горизонта связано с выбором точки зрения, а последняя в свою очередь определяет ракурс предмета и его план. В зависимости от высоты линии горизонта мы получим преобладание на изображении либо элементов, расположенных ниже горизонта, либо элементов, находящихся выше него. Если в пейзажах наибольший интерес для оператора представляет изображение полей, деревьев и строений,— он избирает верхнюю точку зрения, благодаря чему повышается линия горизонта, и эти элементы становятся преобладающими. Если же композиция изображения строится на преобладании элементов, расположенных выше горизонта, то естественно избирать для таких построений нижнюю точку зрения.

Таковы те элементарные сведения, которые необходимы нам для дальнейшего изложения.

Какое же значение имеют законы линейной перспективы в композиционном построении кинематографического изображения?

Чтобы ответить на этот вопрос, нам прежде всего надо установить некоторые специфические особенности применения законов линейной перспективы в живописи.

Несмотря на то, что линейная перспектива как способ видения и изображения была известна еще в XV веке, почти все художники последующего периода, вплоть до наших дней, видоизменяли в своих композиционных построениях реальные соотношения между действительными размерами и положением изображаемых объектов. Эти видоизменения являлись следствием стремления художника представить своих персонажей наиболее зна-

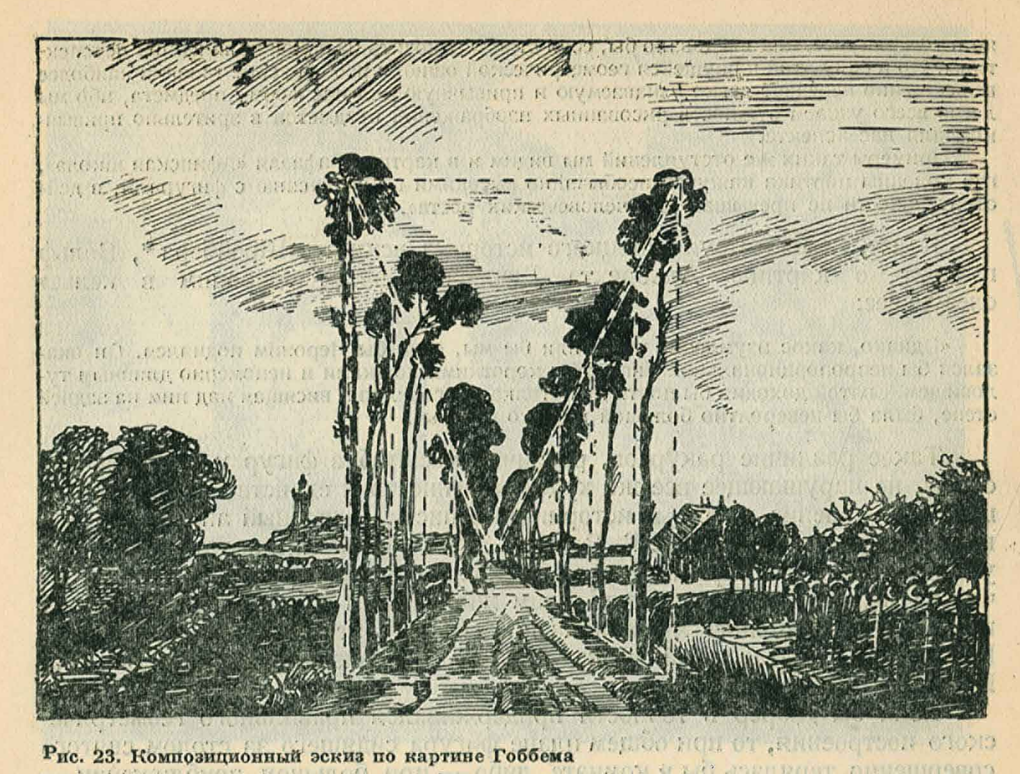


Рис. 23. Композиционный эскиз по картине Гоббема

чительно и выпукло, т. е. передать их на сравнительно близкой дистанции, применяя в то же время дистанцию более далекую для архитектурного и пейзажного фона, что позволяло на небольшом поле картины изобразить возможно больший и разнообразный кусок видимого мира. В своей работе «Математика и живопись» * Георг Вольф математически исследовал ряд наиболее известных произведений крупнейших мастеров ренессанса и обнаружил во многих случаях сознательные отступления от законов линейной перспективы. Эти отступления, которые в разное время квалифицировались как «ошибки», вызваны были стремлением художника наиболее выразительно передать свой художественный замысел и выявить его в композиционном построении.

«Блестящий представитель живописи ренессанса Паоло Веронезе, — говорит Вольф, — работавший уже во второй половине XVI века, в своей грандиозной картине «Кана Галлилейская» принял, как это отметили Шиллинг и Винер, семь главных точек при пяти горизонтах. При более внимательном изучении этой картины можно найти еще значительно больше...

...Такие же или подобные отступления от логики построения делали и Рафаэль (лодка на «Чудесном улове» непомерно мала по фигурам), Леонардо-да-Винчи «Тайная вечеря») и все другие мастера.

Леонардо-да-Винчи в картине «Тайная вечеря» не подчинил общему закону перспективного построения некоторые детали, а именно — расположение на стенах красных ковров и ракурс тарелки, стоящей на столе. При помощи этого приема художнику удалось скрыть несоответствие масштабов фигур и архитектуры. Леонардо-да-Винчи поместил слишком много ковров на стене, благодаря чему создана иллюзия глубины комнаты. Что же касается тарелки на столе, то она дана по отношению ко всему построению

---

* Georg Wolff, «Mathematik und Malerei».

не в том ракурсе, как следовало бы, если строго исходить из законов линейной перспективы. Но в силу этой кажущейся геометрической ошибки изображение тарелки наиболее вещественно передает легко узнаваемую и привычную для нас форму предмета, ибо мы легче всего узнаем сущность рисованных изображений предметов в зрительно привычном для нас аспекте.

Примеры таких же отступлений мы видим и в картине Рафаэля «Афинская школа», где колонны портика кажутся необычайно высокими по сравнению с фигурами, в действительности не превышая два человеческих роста».

Далее, комментируя немецкого историка искусств Шрейбера *, Вольф говорит о картине Альбрехта Дюрера «Святой Иероним в келье» следующее:

«Однако, какое изумление пережили бы мы, если бы Иероним поднялся. Он оказался бы непропорциональной фигурой с короткими ножками и непомерно длинным туловищем. Святой доходил бы почти до потолка, а его шляпа, висящая над ним на задней стене, была бы невероятно большой для его головы».

Такое различие ракурсов, различие масштабов фигур и окружающей среды, не нарушающее все же художественности и единства композиции в целом, — явление частое в истории живописи. Подробный анализ его мы найдем в указанной работе Г. Вольфа. Здесь же нас интересует не столько установление самого факта ухода от закономерностей правильной геометрической перспективы в том или ином живописном произведении, сколько причины, побудившие художника пренебрегать этими закономерностями. Рассмотрим приведенный выше пример — произведение Дюрера «Св. Иероним в келье».

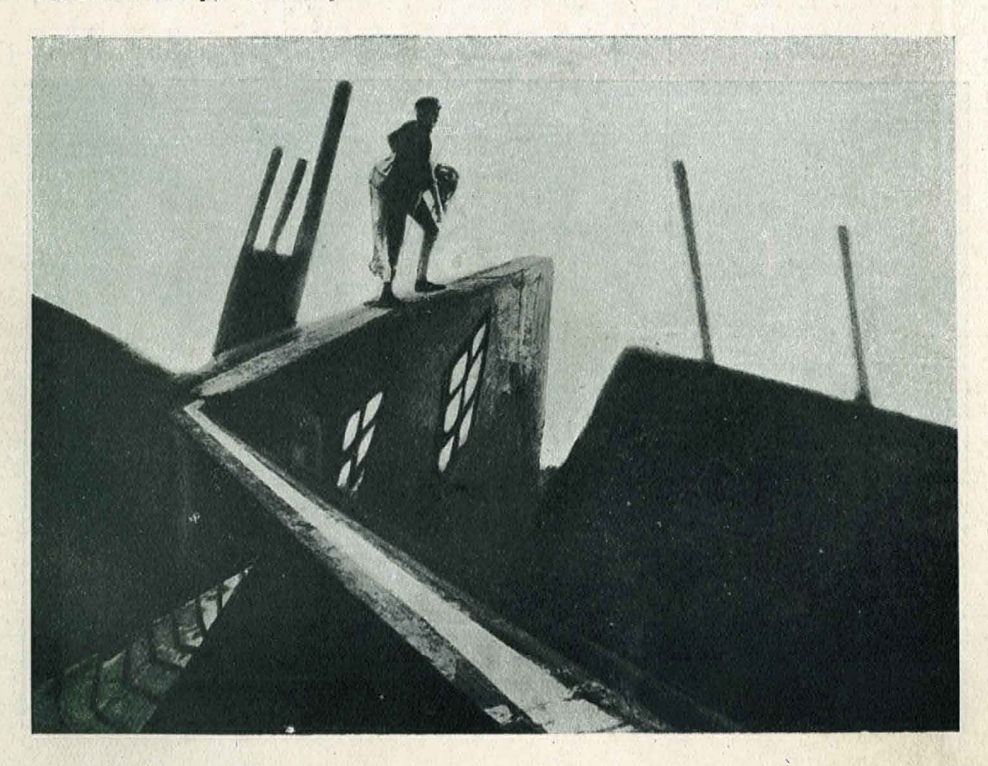
Если бы Дюрер в точности придерживался правильного геометрического построения, то при общем плане фигура сидящего за столом святого совершенно терялась бы в комнате, либо — при большом приближении — за крупной фигурой Иеронима виднелась бы только часть стены со случайными кусками мебели и утвари. Между тем, содержание этого произведения требовало выразительного выделения фигуры Иеронима в детально представленной обстановке кельи, подчеркивающей своим характером специфическую атмосферу философской созерцательности и глубокого спокойствия. Очевидно, психологический эффект был бы утерян, если бы художник не пренебрег некоторыми законами линейной перспективы.

Таким образом, проблема выразительной организации пространства нередко разрешается в живописи за счет известного уклонения от законов линейной перспективы. Возможно ли такое произвольное изменение перспективных соотношений в фотографии?

Фотографический объектив в его обычном применении всегда дает нам определенное и ограниченное законами оптики, в смысле передачи геометрической перспективы, изображение. Задача усложняется еще тем, что угол зрения современной кинооптики также имеет свои пределы. В силу этих причин с помощью обычных методов фотографирования произвольное изменение перспективных соотношений ограничено определенными рамками. Однако здесь на помощь оператору приходит целый ряд технических средств, позволяющих в известной мере отойти от примитивно репродуктивной передачи пространства. К этим техническим средствам в первую очередь относятся специальные виды оптики, не находящие себе применения при так называемой «протокольной» съемке. Выбором соответствующей оптики оператор может отчасти видоизменять перспективу, создавая иллюзию большей или меньшей глубины. С помощью же известных методов

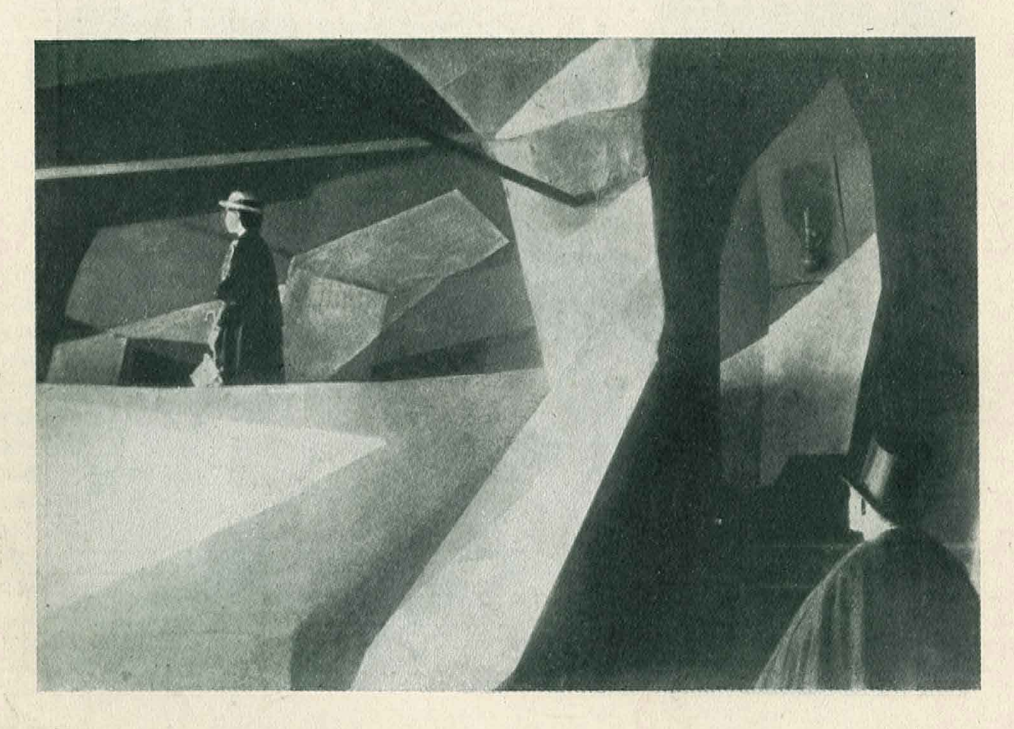
* Schreiber, «Malerische Perspektive».

«Кабинет доктора Каллигари»



«Кабинет доктора Каллигари»

«С полночи до утра»



«Улица»

комбинированной съемки не исключена возможность сочетания в кадре ряда объектов, геометрически не связанных между собой перспективным единством.

Таким образом, и в передаче пространства методами линейной перспективы основной задачей оператора является не протокольная репродукция сюжета, а выразительная организация объектов и пространства в кадре с помощью доступных кинематографической технике изобразительных средств.

До сих пор, поскольку речь шла о статическом перспективном построении, высказанные здесь соображения в одинаковой мере относятся и к простому фотографическому изображению. Кинематографический кадр вводит в перспективное единство новый элемент, который может быть назван кинетикой перспективного построения. Движение предмета вдоль главного луча зрения в глубину кадра или же по диагонали кадра, под некоторым углом к главному лучу зрения, создает динамическую перспективу не только в смысле динамики устремленных в глубину линий, но и в смысле движения самих предметов в кадре. Это перспективное движение воспринимается в кинематографическом изображении иначе, нежели при восприятии реальности. Здесь существует ряд специфических для кинематографической передачи иллюзии перспективного движения закономерностей, на которых строится теория киноперспективы. Математическая теория киноперспективы, устанавливающая взаимоотношение между изображением объекта на плоскости экрана и движением его в пространстве и времени, разработана А. Рыниным.

Мы считаем необходимым привести здесь тринадцать основных теорем киноперспективы, выведенных А. Рыниным. Математическое обоснование их читатель найдет в работе А. Н. Рынина «Киноперспектива и ее применение в авиации»: *

Теорема 1 (закон относительности в киноперспективе). Если предмет движется в пространстве по какому-нибудь закону при неподвижном фотоаппарате, что изменение перспективы его на картине будет таким же, как если бы аппарат двигался по тому же закону, но в обратном направлении при неподвижном предмете.

Теорема 2. При движении предмета вдоль главного луча перспектива предмета обратно пропорциональна удалению его от объектива.

Теорема 3. При том же движении скорость изменения перспективы обратно пропорциональна удалению его от объектива.

Теорема 4. При том же движении ускорение изменения перспективы прямс пропорционально квадрату скорости предмета и обратно пропорционально кубу удаления предмета от объектива.

Теорема 5. При движении плоской, параллельной картине фигуры вдоль главного луча площадь и ясность перспективы ее изменяются пропорционально квадрату отношения фокусного расстояния к удалению ее от объектива **.

Теорема 6. При том же движении скорость изменения площади перспективы прямо пропорциональна скорости фигуры и квадрату фокусного расстояния и обратно пропорциональна кубу расстояния до объектива.

Теорема 7. При том же движении ускорение изменения площади перспективы прямо пропорционально квадрату фокусного расстояния и скорости фигуры и обратно пропорционально степени расстояния от объектива.

Теорема 8. Глубина *** перспективы предмета прямо пропорциональна фокусному расстоянию и обратно пропорциональна квадрату расстояния от предмета до объектива.

---

* Издание Секции аэросъемки Научно-исследовательского института авиации, Ленинград, 1932, стр. 75.

** Ясностью перспективы называется отношение площади ее к площади фигуры.

*** Глубиной перспективы называется отношение высоты перспективы глубины тела к самой глубине его.

Примечание. Аналогичные теоремы (3, 4, 5, 6 и 7) выводятся при движении предмета не вдоль, а параллельно главному лучу.

Теорема 9. При движении линии, параллельной главному лучу, вдоль самой себя величина изображения ее пропорциональна фокусному расстоянию, расстоянию ее до главного луча, величине ее и обратно пропорциональна произведению расстояний концов ее до нейтральной плоскости *.

Теорема 10. При том же движении скорость движения любой точки перспективы пропорциональна скорости соответствующей точки в пространстве и обратно пропорциональна квадрату удаления точки пространства от нейтральной плоскости.

Теорема 11. При движении точки параллельно картине скорость движения ее перспективы пропорциональна скорости движения самой точки и фокусному расстоянию и обратно пропорциональна удалению линии движения точки от объектива.

Теорема 12. При движении линии, перпендикулярной к картине, параллельно последней величина перспективы изменяется прямо пропорционально удалению линии от главной плоскости ** и обратно пропорционально расстоянию ее концов от нейтральной плоскости.

Теорема 13. При том же движении скорость движения перспективы любой точки линии пропорциональна скорости движения самой линии и обратно пропорционально удалению точки самой линии от нейтральной плоскости.

В заключение остановимся кратко на понятии воздушной перспективы.

Если в линейной перспективе ощущение пространственной глубины создается, главным образом, расположением объемов и образующих их линий, то в воздушной перспективе тот же эффект достигается тональным различием поверхностей и объемов, расположенных на разных расстояниях от переднего плана. Чем ближе предмет к первому плану, тем интенсивнее воспринимаются нашим глазом света и тени, тем резче световые контрасты изображения.

В такой же мере меняется впечатление от формы и абриса предмета соответственно удалению и приближению объекта к первому плану. На близком расстоянии мы видим четкий абрис предмета, по мере же удаления его вглубь кадра он теряет свои резкие границы и воспринимается как тональная масса.

Воздушная перспектива стоит в прямой зависимости от законов силы света, отражения и природы источников света. Операторское искусство владеет не только средствами произвольного изменения соотношений линейной перспективы, но может также изменять и характер передачи воздушной перспективы. На этом вопросе мы остановимся более подробно в разделе, посвященном свету и тону изображения.

оптический рисунок изображения

Представление о реальном мире и его пространстве при непосредственном зрительном восприятии возникает на основе бинокулярного зрения. Построение же кинематографического изображения на плоскости кадра происходит в результате монокулярной работы фотографического объектива. Оптическая система кинокамеры является промежуточным средством, конструирующим форму и вырисовывающим фактурные детали изображения на кадре. От специфических особенностей этой оптической системы зависит характер кинематографического изображения. Поэтому оптика в различных формах ее творческого использования может рассматриваться как композиционное средство.

---

* Нейтральной плоскостью называется плоскость, проходящая через центр объектива параллельно картине (пленке).

** Главной плоскостью называется перпендикулярная к картине плоскость, проходящая через центр объектива и параллельная одной (вертикальной) стороне картины.

Фотографический объектив с технической точки зрения обладает многими техническими константами, из которых в границах настоящей темы нас интересуют фокусное расстояние объектива, его угол зрения, степень коррекции оптической системы на основные оптические недостатки и глубина фокуса объектива.

От фокусного расстояния объектива зависит степень приближения точки зрения к объекту съемки по линии оптической оси, иначе говоря, фокусным расстоянием определяется масштаб изображения в кадре. Не изменяя точки зрения камеры, мы можем путем выбора объектива с соответствующим фокусным расстоянием приблизить или отдалить объект съемки, изменив таким образом план изображения.

Вместе с увеличением фокусного расстояния уменьшается угол зрения объектива, и эта зависимость между двумя оптическими константами определяет также и характер перспективной передачи объекта съемки. Короткофокусный объектив притупляет перспективу, увеличивая в то же время высоту и ширину снятого предмета. Длиннофокусный объектив углубляет перспективу, сокращая высоту и ширину предметов, расположенных на первом плане изображения.

Фокусное расстояние и угол зрения объектива изменяет проекцию самого предмета на плоскость, ибо изменение перспективного расположения деталей сказывается не только на глубинности изображения, но и на отдельном предмете. На рис. 24 и 25 показано различие в оптической передаче объекта, снятого с одной и той же точки зрения, но различными по своему фокусному расстоянию объективами.

В первом случае перспективное сокращение горизонтальных линий башни незначительно, ибо здесь применена длиннофокусная оптика. По рис. 24 можно легко судить о квадратной форме башни, между тем как во втором случае (рис. 25) при съемке короткофокусной оптикой горизонтальные линии башни круто наклонены к линии горизонта, вследствие чего определение действительной формы предмета по первому взгляду затруднительно.

Рассмотрим три примера резкой оптической деформации предметов, достигнутой исключительно применением соответствующей оптики.

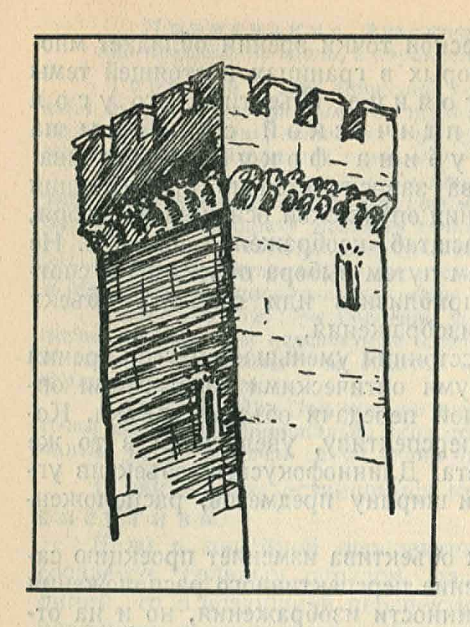
Первый случай — растягивание объекта по вертикали кадра. На рис. 26 изображен портрет, снятый длиннофокусным объективом. Здесь мы имеем оптическую передачу, близкую к реальным линейным соотношениям объекта.

На рис. 27 изображен тот же портрет, но снятый на близком расстоянии короткофокусной оптикой. Здесь уже отчетливо видно вертикальное растяжение, в силу чего совершенно изменяется характер снимаемого лица.

Второй случай — резкая перспективная деформация, возникающая при съемке предмета короткофокусным объективом на близком расстоянии. Пример снимка такого рода дан на рис. 28.

Третий случай — растяжение объекта по горизонтали. Достигается оно с помощью специальных деформирующих оптических приспособлений (линзы «Жакенкроль»). Пример такого растяжения дан на рис. 29.

Мы намеренно избрали в данном случае примеры резкой линейной деформации объекта съемки, чтобы наглядно иллюстрировать возможности произвольного изменения формы предмета с помощью применения тех или иных оптических средств. В операторском искусстве целый ряд выразительных заданий может быть разрешен умелым использованием именно



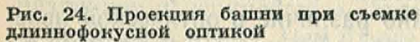


Рис. 24. Проекция башни при съемке длиннофокусной оптикой

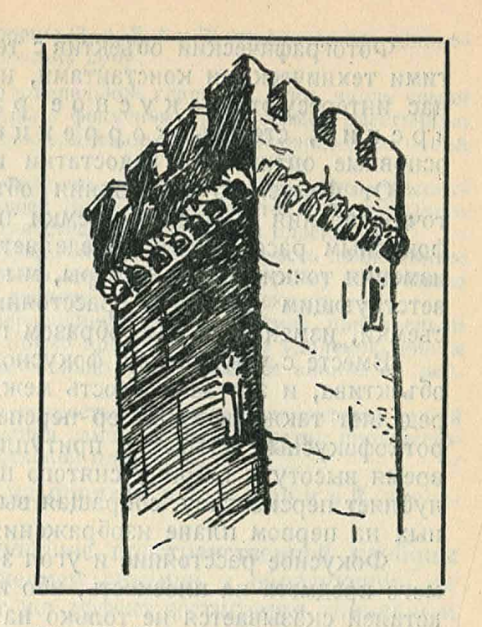


Рис. 25. Проекция башни при съемке короткофокусной оптикой

тех особенностей оптической системы, которые на заре фотографии квалифицировались как «оптические недостатки» объективов.

Во многих учебниках «художественной фотографии» мы и сейчас еще найдем точнейшие инструктивные указания, предостерегающие от каких-либо уклонений в сторону от «нормальной» оптической передачи объекта съемки.

Принцип натуралистической репродуктивности продолжает довлеть над каждым начинающим оператором до тех пор, пока практика операторской работы не заставит его осознать оптику как действенное средство выразительной организации объекта съемки, позволяющее изменять характер объекта в зависимости от сценарно-режиссерского задания. В тех случаях, когда художественное задание кадра требует изменения реальной формы предмета на изображении,— оператор может и должен пользоваться всеми имеющимися в его распоряжении изобразительными средствами, в том числе и свойствами оптики.

Для полноты характеристики разносторонних возможностей использования оптики приведем еще один пример парадоксальной оптической передачи; здесь мы встречаемся уже не только с деформацией объекта в прямом смысле, но с созданием оптическим путем зрительного образа, не существующего в действительности.

На рис. 30 дан снимок, произведенный с помощью специальной множащей линзы («Жакенкроль»)

На этом изображении имеется пятикратное повторение одной и той же детали — пары глаз человека; вся же остальная часть портрета передана без заметной деформации. Очевидно не исключена возможность с помощью того же оптического приспособления получить эффект размножения и любых других деталей объекта.

Приведенные краткие примеры характеризуют некоторые возможности использования оптики в линейной деформации объекта съемки. Здесь

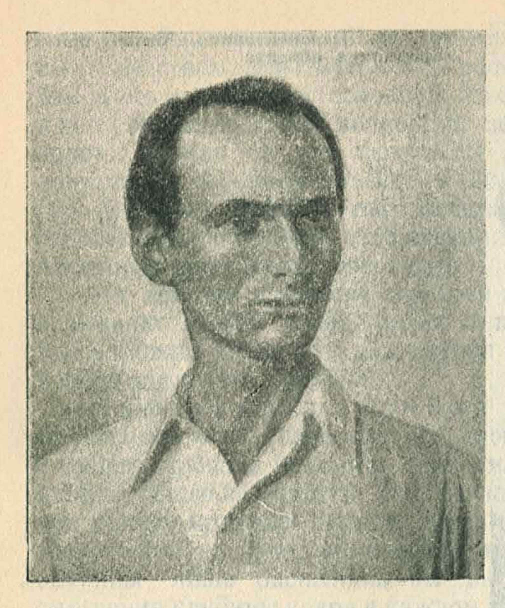


Рис. 26. Портрет, снятый длиннофокусным объективом

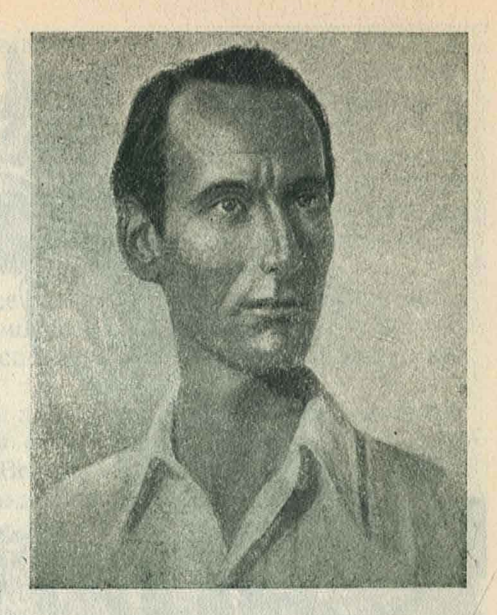


Рис. 27. Тот же портрет, снятый короткофокусным объективом

деформация в существенных чертах касается линейного абриса предмета и линейных соотношений деталей. Рассмотрим теперь другую особенность оптической передачи, играющую не меньшую роль в построении зрительного образа.

В том случае, если оптическая система относительно полно корригирована на основные оптические недостатки (сферическая и хроматическая аберрация, астигматизм, кома и т. д.), мы получаем резкое изображение, точно передающее фактурные детали объекта съемки. Если же в оптической системе частично сохранены некоторые из оптических недостатков,— изображение в своих фактурных деталях будет менее резким и отчетливым. В зависимости от степени оптической коррекции, объектив даст нам ту или иную степень резкости деталей, ту или иную мягкость изображения. Это свойство объектива при неполной коррекции смягчать фактуру изображения также используется в операторском искусстве как средство выражения специфического сценарно-режиссерского замысла.

С точки зрения указанных оптических свойств существующие разновидности объективов могут быть классифицированы по трем основным категориям.

Первая категория — резко рисующая оптика, к которой относятся объективы с хорошей оптической коррекцией. Эти объективы на практике называются «жесткими».

Вторая категория — мягко рисующая оптика, к которой принадлежат объективы с неполной оптической коррекцией.

Третья категория — объективы, смягчающие изображение не по всему полю изображения, а лишь в отдельных его частях. Здесь могут быть разновидности объективов, либо дающих смягчение на краях изображения, либо смягчающих центр изображения.

С помощью мягкорисующей оптики оператор может передать на снимке объемность предмета, частично или вовсе затушевав его линейные контуры

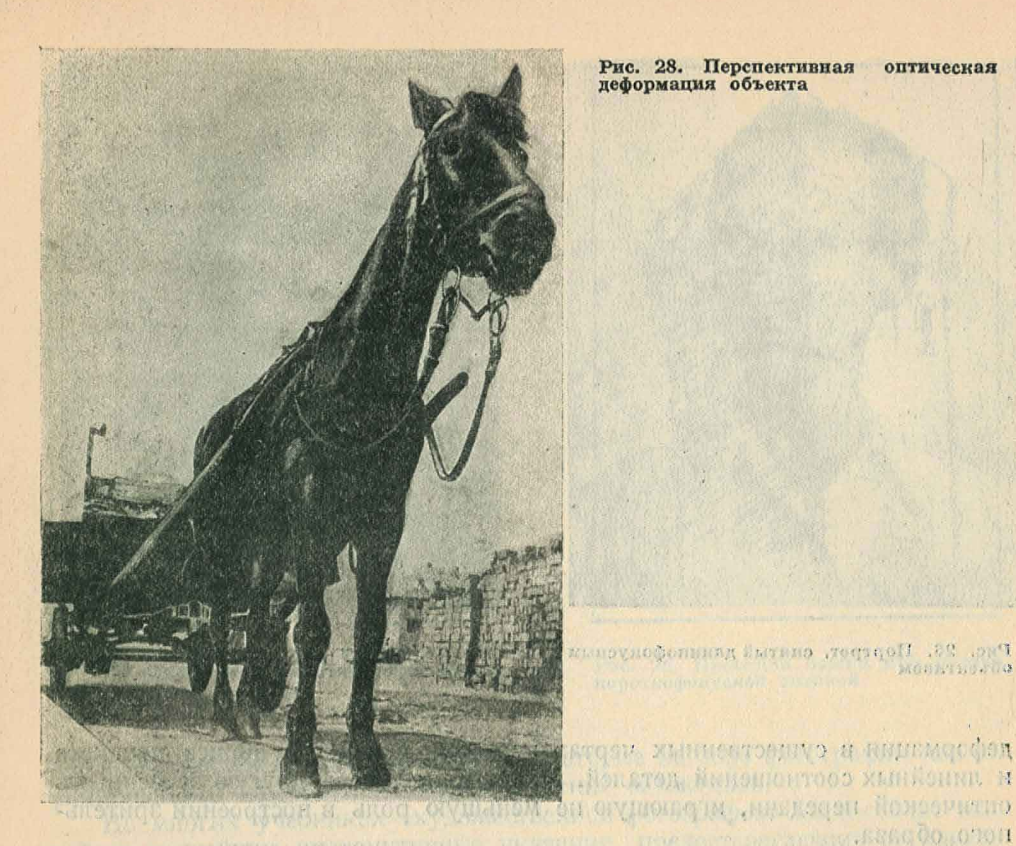


Рис. 28. Перспективная оптическая деформация объекта

и фактуру. Он может также выключить из поля зрения отдельные детали, передавая их настолько нерезко, что линейный контур и фактура этой детали остаются вне восприятия зрителя. Здесь на помощь оператору приходит целый ряд вспомогательных средств, как например, специальные оптические насадки на объектив, молярные линзы, диффузоры, сетки и т. д. Творчески используя многообразные формы оптической передачи, оператор может выявить на экране особенности субъективных ощущений того или иного действующего лица.

Плачущий человек, воспринимающий окружающее сквозь слезы, подсудимый, видящий уродливо растянутый гипертрофированный профиль судьи, сложная галлюцинация больного — целый ряд явлений, сводящихся к психологии зрительного восприятия, могут быть выявлены с помощью умелого использования свойств фотографической оптики. Здесь уже творческая мысль оператора должна искать путей непосредственного раскрытия ощущений действующего лица не через театральный показ реакции самого актера, а в соответствующей оптической передаче окружающей среды, воспринимаемой действующим лицом в том или ином виде и изображаемой с его точки зрения.

Глубина фокуса объектива, обычно рассматриваемая лишь как техническая константа, играет также значительную роль в оптической организации зрительного образа. По мере увеличения фокусного расстояния объектива уменьшается глубина фокуса. В результате этого объектив уже не может одновременно передать с одинаковой резкостью предметы, расположенные на близком и на далеком расстоянии от камеры. Этот,

казалось бы, технический недостаток в действительности служит действенным средством выразительного построения зрительного образа. Передавая резко и отчетливо основной объект съемки, расположенный на первом плане, оператор может полностью выключить из восприятия всю глубину кадра, снимая ее вне фокуса и концентрируя тем самым внимание зрителя на основном объекте. Применяя длиннофокусную оптику, оператор достигает эффекта распластывания предмета на плоскость, ибо вся перспективная глубина изображения сведена к расплывчатой поверхности, лишенной отчетливых очертаний.

На том же принципе строятся все приемы оптической нейтрализации отдельных частей изображения с помощью наводки на фокус. Здесь можно различать два случая использования наводки на фокус как изобразительного средства.

Диференцированная наводка. Установка на фокус производится по главному, основному объекту, на котором должно быть сконцентрировано внимание зрителя. Все окружение передается с той или иной степенью нерезкости. Этот случай мы можем наблюдать большей частью при съемке крупных планов. Здесь все внимание зрителя должно быть сосредоточено на игре, мимической артикуляции актера, и резкая передача глубины лишь распыляла бы внимание зрителя. Степень оптического смягчения глубины кадра в каждом конкретном случае зависит от имеющейся сценической ситуации.

Переходящая наводка. В кадре имеются два действующих лица, разговаривающих друг с другом. Наводка производится на одно из действующих лиц, а затем в процессе съемки фокус переводится на другое действующее лицо. Таким образом на протяжении одного монтажного куска внимание зрителя переносится с одного объекта на другой.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что целесообразность применения того и другого приема наводки в каждом конкретном случае может быть определена лишь на основе анализа всей мизансцены и связанной с нею

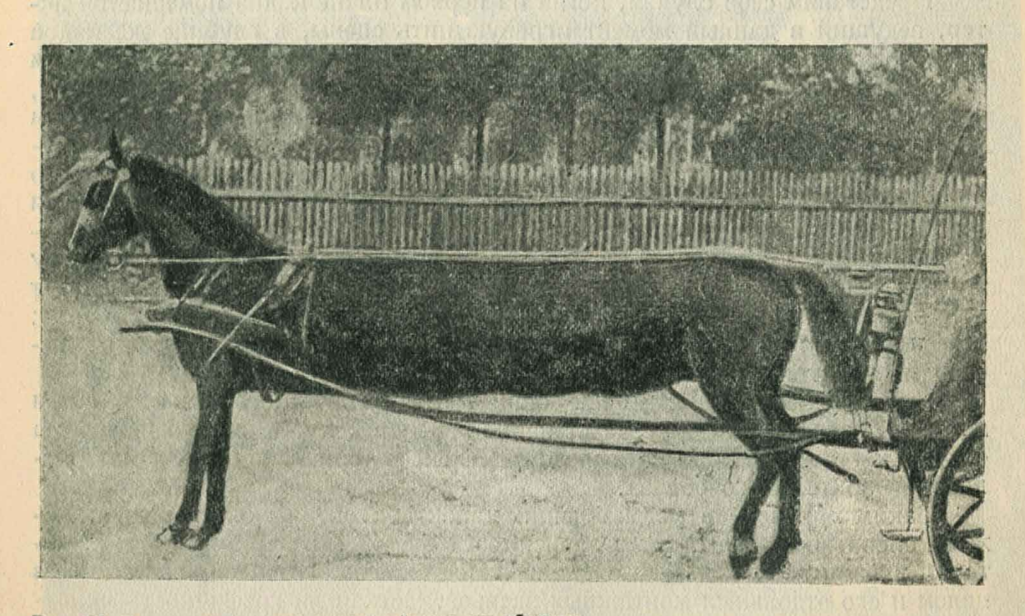
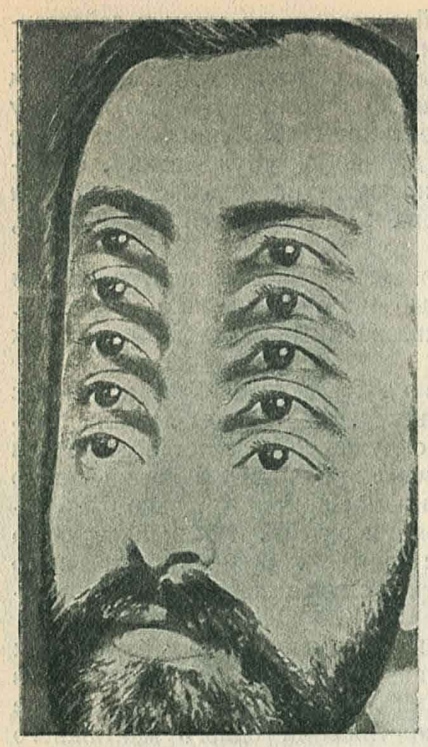
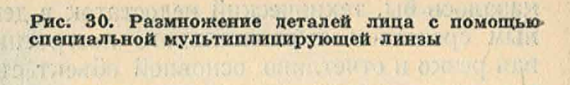


Рис. 29. Плоскостная оптическая деформация объекта




Рис. 30. Размножение деталей лица с помощью специальной мультиплицирующей линзы

сценической ситуации. Этот прием требует большой обдуманности и внимания, иначе результат может оказаться совсем иной, обратный заданному смыслу.

Представим себе случай, когда на первом плане кадра помещается актер, ведущий в данный момент игровую нить сцены, в глубине же кадра происходит сильное движение, скажем, — драка. Пользуясь способом диференцированной наводки, мы добиваемся резкой передачи актера, смягчая глубину кадра и предполагая тем самым, что мы сосредоточиваем внимание зрителя на актере. Практически здесь может неожиданно получиться обратный эффект. В первый момент внимание зрителя будет обращено на актера, поскольку резко переданное изображение тотчас же бросается в глаза. Но затем внимание неминуемо перейдет на дальний план, где происходит сильное движение, переданное в оптически смягченной и поэтому трудно узнаваемой форме. Не различая отчетливо деталей, зритель будет напрягать свое зрение, пытаясь рассмотреть происходящее движение; в результате его внимание будет направлено не туда, куда хотелось режиссеру и оператору.

В заключение отметим еще один метод творческого использования процесса наводки на фокус. Постепенно вводя в фокус и выводя из фокуса объект, мы получим эффект последовательной материализации и дематериализации зрительного образа.

Таким образом, в установлении характера оптической передачи сюжета оператор также стоит в зависимости от той м о т и в и р о в к и, которая возникает в результате анализа постановочного сценария фильма в целом и его отдельных монтажных звеньев. Четкая ли графичность линейной оптической передачи, смягченная ли живописность изображения, тот

«Фауст»



«Фауст»

«Жанна д'Арк»

«Жанна д'Арк»

или иной прием оптической деформации, — все это требует сюжетной и стилистической мотивировки, вне которой оптика теряет свое значение как выразительное средство и может расцениваться лишь в плане техническом.

свет и тональность изображения

Техническим средством построения кинематографического изображения в непосредственном смысле являются расположение и взаимоотношение тональных переходов от черного цвета к белому. Светотень моделирует объем, передает плоскости, образует пространственную глубину и, собственно говоря, даже линии и все графические детали.

Экранное изображение по существу представляет собой световое отражение реального образа, видоизмененное в той мере, в какой это обусловливается воздействием законов оптической и фотографической передачи. Основным средством фотографического построения остается с в е т, вне первичной организующей роли которого не может быть фотографического изображения.

Мы различаем два основных вида освещения, дающих различный зрительный эффект.

При к о н ц е н т р и р о в а н н о м, направленном освещении фотографическое изображение обнаруживает жесткую контрастную раскладку светотени. Резко выявляются абрис предмета, его контурные очертания. В изображении преобладают жесткие тени и ярко высвеченные белые поверхности.

При освещении р а с с е я н н ы м светом мы получаем мягкую пластичную раскладку светотени. В изображении преобладает полутень, резкие же глубокие тени и яркие блики почти совершенно отсутствуют.

В непосредственной зависимости от освещения предмета стоят т о н а л ь н ы е о т н о ш е н и я фотографического изображения.

В противоположность цветному изображению, например живописи, где цвета предметов играют весьма существенную роль в общем построении, обычная фотография располагает лишь одним серым цветом, который в своих переходах от черного к белому образует ту или иную т о н а л ь н у ю г а м м у. Чем больше промежуточных переходов от черного к белому обнаруживает изображение, тем шире его тональная гамма, тем больше градаций полутонов и оттенков серого цвета имеем мы на снимке.

В фотографической передаче рассеянным освещением достигается широкая тональная гамма, в силу чего преобладающим элементом становится полутон.

Концентрированное, резкое освещение сужает тональную гамму; поэтому здесь преобладают крайние, насыщенные тона, и изображение становится контрастным.

Мы уже отмечали, что тональные соотношения играют решающую роль в построении воздушной перспективы. Широкая тональная гамма отчетливо передает тончайшие переходы воздушной дымки, в силу чего создается ощущение пространственной глубины. Здесь большое значение имеет подбор соответствующего негативного материала. Негативная пленка с незначительным контрастом и большой широтой наиболее выгодна для передачи воздушной перспективы.

Свет и тон — это два неразрывно связанные между собой средства изображения, из которых первый является причиной, а второй следствием. В зависимости от х а р а к т е р а о с в е щ е н и я (рассеянный или кон-

центрированный свет) варьируется широта тональной гаммы изображения, в зависимости же от направления света — меняется распределение светотени на поверхности объекта съемки, а стало быть, и группировка тональных пятен.

Процесс осуществления световой и тональной композиции может быть вкратце характеризован по трем направлениям.

1. Выявление формы объекта съемки. Поскольку фотографическое изображение представляет собой зафиксированную проекцию предмета на плоскость, иллюзия объемности достигается различной степенью освещенности поверхностей изображаемого объема. Рассматривая объемный предмет как систему отражающих поверхностей, мы можем изменением интенсивности и направления света выявлять ту или иную сторону объекта, усиливая или ослабляя тональность и соответственно располагая светотень. Отсюда возникает понятие светового контраста, фотографически сводящегося к тональному контрасту.

В силу тонального контраста плоская поверхность изображения приобретает характер рельефа, благодаря чему и создается иллюзия объемности. Но поскольку свет и образуемые им тональные отношения являются по сути дела единственными средствами передачи и предметов, и пространства, и воздуха, и цвета,— освещение может быть использовано оператором по преимуществу для выражения той или иной из перечисленных выше формальных категорий. Так, например, можно светом выразить объемную трехмерность предметов, которые при этом будут иметь четкие контуры, линейную проработанность. Можно, наоборот, тем же светом дать «живописную» трактовку объема, при которой он будет уже не четко пластическим, а неясным, расплывчатым и как бы окутанным воздухом. Существенно учесть эти два противоположных решения изображения: линейно-объемное и свето-воздушное, по преимуществу пространственное. Пространство в первом случае будет ощущаться как глубина, т. е. предметно, поскольку оно образуется объемами и линиями. Во втором случае пространство будет ощущаться как свет и воздух, т. е. как воздушная перспектива.

2. Выявление фактуры объекта съемки. Характер освещения играет решающую роль не только в конструировании объема предмета и пространства на снимке, но и в выявлении фактуры материала. Здесь имеют значение как интенсивность света, так и его направление. Неровная, шероховатая поверхность обнаруживает свою фактуру при освещении интенсивным скользящим световым лучом. Полированный металл, напротив, требует мягкого, рассеянного освещения. В зависимости от специфики материала и поставленного художественного задания с помощью света можно либо подчеркнуть фактуру, резко выявив ее освещением, либо видоизменить ее характер. Это стоит, разумеется, в связи с отмеченным выше линейно-объемным или «живописным» воздушным решением изображения. Здесь действие света, как и в первом случае, аналогично действию оптики; соответственно координируя подбор оптики с установкой света, оператор достигает нужного ему художественного эффекта.

3. Установление общей тональности изображения. Вместе с общим изменением интенсивности освещения площади съемки изменяется и общая тональность изображения. Здесь существует прямая зависимость между интенсивностью освещения и тоном изображения. Повышая интенсивность света, мы сдвигаем тональность в сторону светлых ступеней тональной гаммы. Диференцируя освещение в отдельных ча-

стях снимаемого объекта, мы получаем и диференцированное распределение тональных пятен *.

Таковы основные моменты, характеризующие значение света и тональности в композиции. Рассмотрим некоторые вопросы, связанные с технологией распределения светотени и группировки тональных пятен.

Луч света, падающий на предмет, образует освещенные и теневые участки на поверхности этого предмета. При внимательном рассматривании изображения мы различаем яркие с в е т а, т е н и, п о л у т е н и и б л и к и. Глубокие тени ложатся также на окружение предмета, причем эти тени дают нам силуэтный контур предмета. Если предмет окружен с противоположной источнику света стороны светлыми поверхностями, мы в глубоких тенях получаем р е ф л е к с ы, возникающие от действия отраженного света. Таким образом свет, полутень, тень, блик и рефлекс являются основными элементами оптического отображения объекта съемки.

Рассмотрим восемь примеров, схематически показывающих распределение светотени в зависимости от количества источников света и направления световых лучей (рис. 31—38).

Эти схематичные примеры дают лишь общее представление о зрительном эффекте, достигаемом регулированием н а п р а в л е н и я и и н т е н с и в н о с т и источников света.

На основе знакомства с элементарной схемой раскладки светотени при том или ином направлении световых лучей может быть определена общая методика разработки световой схемы кадра.

П е р в ы й э т а п. Установление общей тональности изображения, достигаемое с помощью равномерного насыщения всего поля зрения кадра верхним рассеянным светом.

В т о р о й э т а п. Выделение контурных очертаний объектов с помощью установки контрового освещения, состоящего из источников концентрированного света.

Т р е т и й э т а п. Световая обработка рельефа с помощью комбинирования источников бокового, верхнего и нижнего света.

Ч е т в е р т ы й э т а п. Специальные световые эффекты, с помощью которых распределяются тональные пятна, рефлексы и блики.

П я т ы й э т а п. Установка лобового света, смягчающего общий световой контраст.

В зависимости от поставленного задания оператор может пользоваться лишь отдельными видами освещения, исключая из световой схемы кадра те или иные группы источников света. Здесь не может быть никаких постоянных рецептов освещения, поскольку многообразие световых сочетаний не поддается регламентированию в узких рамках предначертанного «закона» освещения. Определяющим моментом в осуществлении световой схемы во всех случаях являются творческий метод оператора и его отношение к установкам и творческому методу режиссера.

Разрешение световой и тональной композиции является одной из сложнейших задач операторского искусства, поскольку свет в его творческом использовании превращается в сильнейшее средство эмоционального воздействия.

---

* В достижении определенной тональности изображения громадную роль играет также продолжительность экспонирования негатива.

П р и н е д о д е р ж к е мы получаем общее снижение тональности и сокращение тональной гаммы. Изображение становится контрастным и темнеет.

П р и п е р е д е р ж к е общая тональность повышается, и изображение теряет в контрасте.



Рис. 31



Рис. 32



Рис. 33



Рис. 34

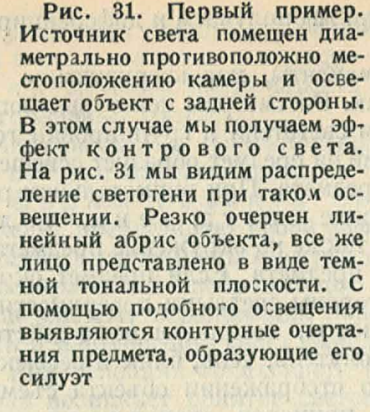


Рис. 31. Первый пример. Источник света помещен диаметрально противоположно местоположению камеры и освещает объект с задней стороны. В этом случае мы получаем эффект контрового света. На рис. 31 мы видим распределение светотени при таком освещении. Резко очерчен линейный абрис объекта, все же лицо представлено в виде темной тональной плоскости. С помощью подобного освещения выявляются контурные очертания предмета, образующие его силуэт

Рис. 32. Второй пример. Лобовой свет. Лучи света направлены со стороны местоположения камеры. Лицо представлено в виде ярко освещенной плоскости. Контурные очертания даны темной тональной линией

Рис. 33. Третий пример. Боковой свет с левой стороны. Ярко освещенная левая плоскость лица, контрастирующая с темной тональной плоскостью правой стороны

Рис. 34. Четвертый пример. Боковой свет с правой стороны. Обратное соотношение.

Рис. 35. Пятый пример. Двусторонний боковой свет. Обе боковые поверхности ярко высвечены. Темная тональная полоса проходит по линии раздела боковых поверхностей лица.

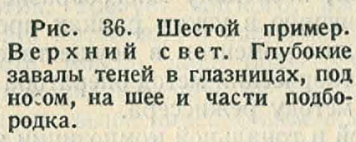


Рис. 36. Шестой пример. Верхний свет. Глубокие завалы теней в глазницах, под носом, на шее и части подбородка.

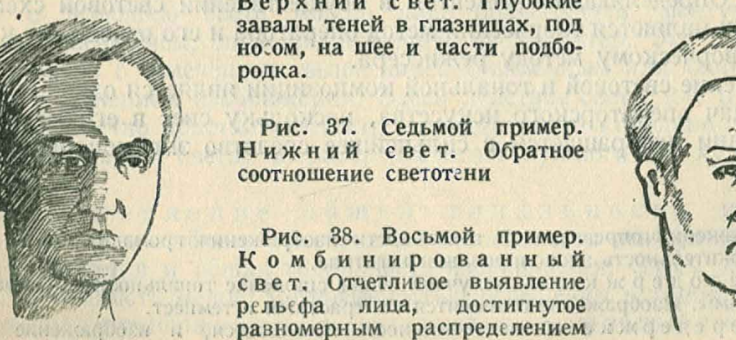


Рис. 37. Седьмой пример. Нижний свет. Обратное соотношение светотени

Рис. 38. Восьмой пример. Комбинированный свет. Отчетливое выявление рельефа лица, достигнутое равномерным распределением света.



Рис. 35



Рис. 36



Рис. 37



Рис. 38

Изменением общей тональности изображения оператор направляет восприятие зрителя в сторону тех или иных ощущений. Интенсивный свет, образующий светлые тона, восходящие до ярких играющих бликов, помогает оптимистическому восприятию сюжета. Сдвиг тональности в сторону черных тонов снижает также и общий тонус восприятия. Световой блик или яркое тональное пятно концентрирует внимание зрителя на определенном объекте, и здесь мы получаем *световой акцент*, выполняющий смысловую функцию в композиционном построении.

На рис. 39 мы даем снимок, в котором перспективное построение осуществлено с помощью тональности. От первого плана, построенного в черных насыщенных тонах, мы имеем переход к среднему плану, выдержанному в серой тональности, и затем переход к дальнему плану, выдержанному в белых тонах. Благодаря такому постепенному тональному переходу создается ощущение глубины. На принципе последовательного перехода от одного оттенка тональности к другому базируются почти все фотографические построения воздушной перспективы. Здесь на помощь оператору приходит светофильтр, посредством которого он может в той или иной степени изменять тональную передачу на снимке. Зависимостью между кратностью светофильтра, вычисленной относительно цветопередачи данного негативного материала, контрастом негативного материала и величиной экспозиции — определяются технические границы возможного изменения тональности объекта.

элемент времени

Элемент времени может быть рассматриваем в следующих направлениях:



Рис. 39. Перспективное построение, осуществленное с помощью тонального контраста

1. Общая длительность показа монтажного куска; здесь существует постоянная зависимость между временем монтажным и временем восприятия отдельного кадра.

2. Скорость протекания динамического процесса в кадре; эта скорость может быть изменена оператором с помощью ускорения и замедления — темпа съемки. Здесь мы имеем три момента, характеризующие зависимость между темпом съемки и эффектом движения на экране.

Момент полного соответствия между темпом съемки и темпом проекции дает наибольшее приближение к реальной передаче истинной скорости движения объекта.

Момент ускорения темпа съемки дает эффект торможения при проекции, который может быть доведен до аналитического разложения реального движения на составляющие фазы.

Момент замедления темпа съемки дает эффект ускорения движения на экране.

В первом случае длительность показа динамического процесса на экране полностью соответствует его реальной длительности при съемке.

Во втором случае длительность показа превышает длительность реального динамического процесса при съемке.

В третьем случае мы имеем обратное соотношение, при котором длительность показа на экране меньше длительности динамического процесса при съемке.

Темп съемки имеет громадное значение как средство выразительной организации кадра во времени.

Растягивание движения, ускорение его до степени гротескового показа, приближение движения к аналитическому разложению на составляющие его фазы — все эти средства находятся в распоряжении оператора, и с помощью их он может в том или ином направлении организовывать длительность протекания динамического процесса на экране.

Подобно тому, как выделение детали, подлежащей внимательному рассмотрению со стороны зрителя, производится съемкой «крупным планом»,— мы можем и в монтажном показе динамического процесса дать «крупный план» отдельной фазы движения более длительным ее показом, превратив ее в выразительный акцент монтажной фразы. Акцент убыстренного и замедленного поворота, акцент замедленного падения, акцент растянутой во времени мимики — все это средства выражения, применяемые наряду с другими для построения художественного образа, для создания эмоционального эффекта.

Мотивировкой к установлению той или иной формы организации динамического процесса во времени могут служить как специфика объекта съемки (чрезмерно быстрое и слишком медленное реальное движение, требующее изменения), так и чисто сценарное задание, определяемое смысловым и эмоциональным эффектом.

5

построение композиционной схемы кадра

До сих пор мы рассматривали элементы композиции аналитически, беря их изолированно и приведя условно к статике единичных примеров. Теперь попробуем показать процесс нахождения и технической расшифровки композиционного построения кадра в действии, т. е. на конкретном примере законченного сценарного отрывка. Для этой цели мы можем избрать любое сюжетное построение в любой режиссерской трактовке, так как в пределах нашего задания существенным моментом является лишь демонстрация самого процесса последовательной разработки сценарного отрывка и доведения его до композиционной схемы каждого отдельного кадра, рассматриваемого в монтажном контексте. Необходимо еще раз подчеркнуть, что предлагаемая ниже трактовка сценарного отрывка представляет собой лишь частный случай одного из возможных решений поставленной задачи. Мы рассматриваем этот отрывок только в качестве учебного материала, позволяющего в наглядной форме выявить роль и место оператора в творческом процессе коллективной разработки постановочного сценария. В этом смысле мы можем в известной мере пренебречь правильностью режиссерской раскадровки, если это облегчит наглядное изложение самого процесса работы.

В качестве литературного сценария мы воспользуемся следующим отрывком из поэмы Пушкина «Медный всадник».

«Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державца полумира.
Стеснилась грудь его. Чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом.
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворной!»
Шепнул он, злобно задрожав.
«Ужо тебе!..» И вдруг стремглав

Бежать пустился. Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...
И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне;
И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.»

Первая задача, возникающая перед нами, — это определение идейной концепции поставленного задания, т. е. темы избранного сценарного отрывка.

Тема «Медного всадника» может быть по существу определена как тема индивидуального изолированного бунтарства, заранее обреченного на гибель в своей единичной попытке восстать против системы самодержавия. Фигура Петра — «кумира на бронзовом коне», — стилистически трактуемая в классической неподвижности, раскрывается как символ «государственности» николаевской эпохи, жестоко пресекающей всякие попытки личности, индивидуальности, противопоставить себя «узаконенному порядку» феодально-полицейской монархии.

Для отчетливого понимания одной из двух борющихся сил поэмы — «кумира на бронзовом коне» — чрезвычайно интересна характеристика А. Мицкевича, данная Петру в произведении Мицкевича «Дорога в Россию».

Мицкевич говорит о завоевательных стремлениях Петра, о «медном царе кнутодержавном», чей «конь вздымался непокорный, ища гранита дальних стран». У Мицкевича мы находим яркое образное сравнение, которое во многом помогает уяснить принцип изобразительной трактовки «кумира на бронзовом коне» как одного из персонажей экранизируемого сценарного отрывка.

«Царь бросил повод, конь несется,
Закусывая удила...
Вот упадет и разобьется...
Но все незыблема скала,
И медный всадник, яр и мрачен,
Все также скачет наугад.
Так, зимним холодом охвачен,
Висит над бездной водопад.*
Но в эти мертвые пространства.
Лишь ветер Запада дохнет,
Свободы солнце всем блеснет,
И рухнет водопад тиранства.»**

Итак, фигура «Медного всадника», динамическая по своему существу, возникает перед нами в монументальной неподвижности, в статическом порыве, подобная «висящему над бездной водопаду». Монумент Петра — это

* Разрядка моя—*В. Н.*
** А. Мицкевич, «Дорога в Россию», «Памятник Петра Великого».



Рис. 40. Иллюстрация А. Бенуа к „Медному всаднику"

историческая роль которого уже закончена и который выступает только как косная и застывшая сила.

Противодействующая ей индивидуальная сила, носитель нового, хотя и неопределенного еще начала — это Евгений. Его образ развертывается в динамике его поведения, на которой сосредоточено все развитие сюжета.

От иронического — «добро, строитель чудотворный!» — Евгений подымается до прямой угрозы «ужо тебе!» — и эта угроза, разбиваясь о мертвую статику памятника, «обратным ударом» поражает самого Евгения, вызывая у него галлюцинацию преследования и тем самым доводя его до безумия.

Таким образом, сама тема требует двух различных трактовок для двух персонажей этой сцены.

Памятник Петра, т. е. в конечном счете образ Петра, в сопоставлении с ампирными деталями окружения разрешается в монументальной статике. Образ Евгения как основного персонажа разрешается в непрерывной динамике, кривая которой возрастает от момента угрозы до заключительного смятения безумца, преследуемого «Медным всадником». На стыке и конфликте этих двух тенденций — статики и динамики — развертывается сюжетная линия сценарного отрывка.

Перейдем к детальным характеристикам персонажей и места действия, к выявлению ряда изобразительных признаков, заложенных в самом тексте поэмы.

Характеристика Евгения. У Пушкина мы находим следующие определения:

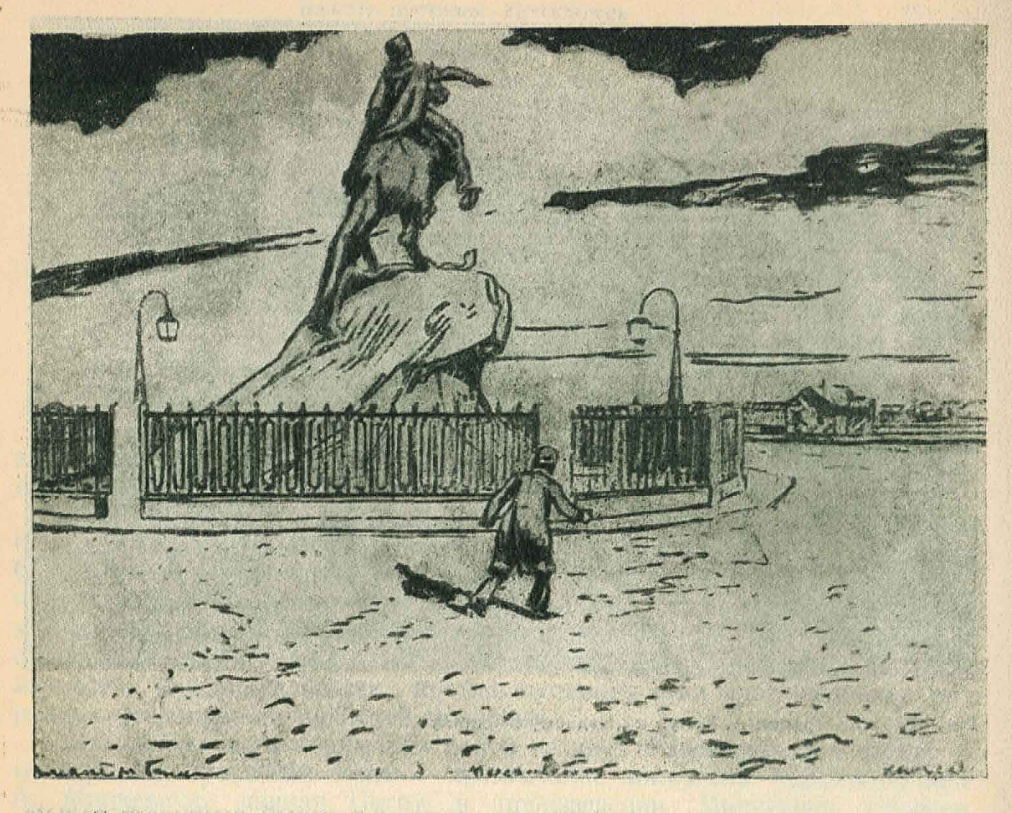


Рис. 41. Иллюстрация А. Бенуа к „Медному всаднику"

«Но бедный, бедный мой Евгений...
Увы! Его смятенный ум
Против ужасных потрясений
Не устоял.»

И далее

«...Он скоро свету
стал чужд. Весь день
бродил пешком,
А спал на пристани;
питался
В окошко поданным куском.
Одежда ветхая на нем
Рвалась и тлела...»

Здесь, очевидно, напрашиваются следующие выводы. Евгений находится в состоянии аффекта. Он склонен к неуравновешенным движениям, неврастенически реагирует на каждое внешнее раздражение. Его преследуют воспоминания о пережитых потрясениях. Облик Евгения обрисован Пушкиным в словах:

«...Итак он свой несчастный век
Влачил, ни зверь, ни человек,
Ни то, ни се, ни житель света,
Ни призрак мертвый...»

Одет Евгений в ветхую, рваную крылатку («одежда ветхая на нем рвалась и тлела»).

Башмаки грязные, истоптанные («весь день бродил пешком»). Лицо бледное, изможденное («спал на пристани», «питался в окошко поданным куском»). На нем изношенный картуз («картуз изношенный сымал»).

Других указаний о внешности и костюме Евгения мы не имеем.

М е с т о д е й с т в и я. Евгений приходит на Сенатскую площадь.

«Он очутился под столбами
Большого дома. На крыльце
С подъятой лапой, как живые,
Стояли львы сторожевые,
И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.»

Здесь мы имеем ряд указаний, характеризующих место действия. Здание Сената, крыльцо с колоннами и сторожевыми львами — вот место, откуда Евгений направляет свои шаги к памятнику.

Далее Пушкин отмечает и условия, в которых происходит действие.

«. . . . . .Дни лета
Клонились к осени. Дышал
Ненастный ветер...»
« . . . . .Мрачно было:
Дождь капал, ветер выл уныло.»

Итак, Евгений приходит на площадь в мрачную осеннюю ночь. Дует ненастный ветер, изредка накрапывает дождь. Мокрая булыжная мостовая. Мокрые чугунные решетки вокруг памятника.



Рис. 42. Иллюстрация А. Бенуа к „Медному всаднику“

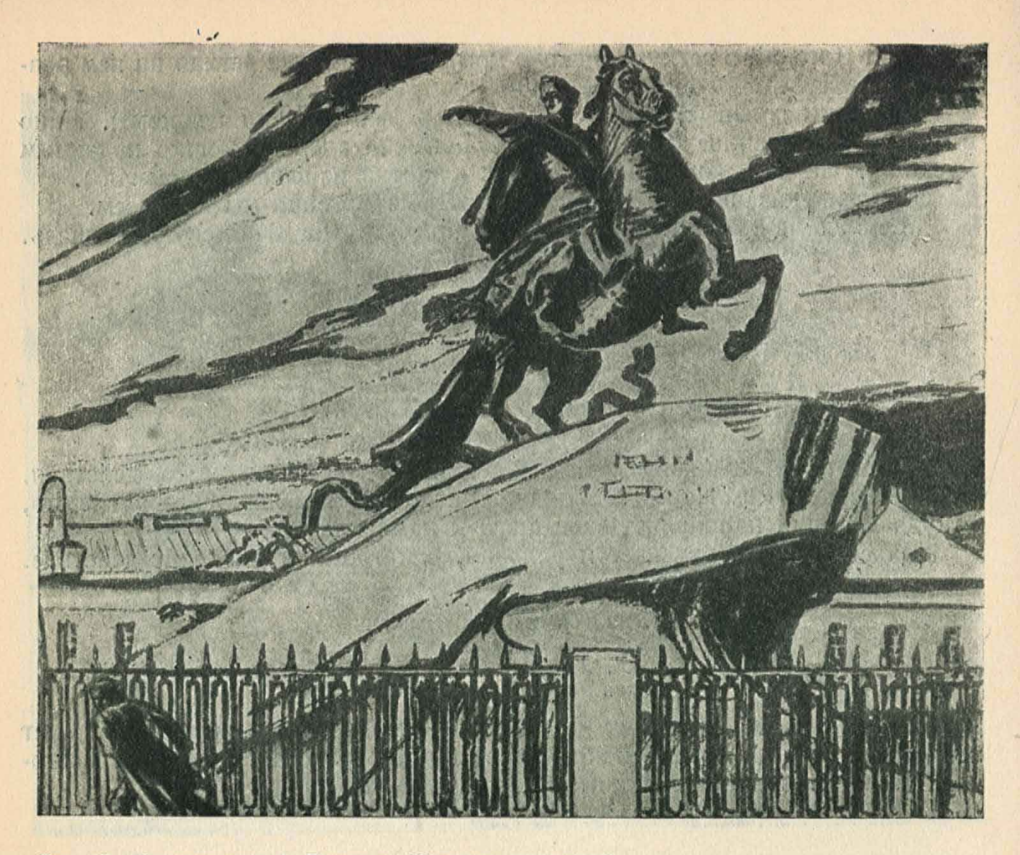


Рис. 43. Иллюстрация А. Бенуа к „Медному всаднику“

«Евгений вздрогнул. Прояснились
В нем страшно мысли. Он узнал
И место, где поток играл,
Где волны хищные толпились,
Бунтуя злобно вкруг него.»

Сенатская площадь — это место, где недавно было наводнение. Естественно предположить, что мостовая кое-где разворочена волнами. Низ чугунной решетки, может быть, занесен песком. Эти детали также существенны для дальнейшей разработки отрывка.

Наконец, весьма важные указания находим мы в отношении условий освещения площади. Вначале Пушкин говорит:

«И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.»

Далее говорится о «Медном всаднике», что он «ужасен в окрестной мгле». В конце же избранного нами отрывка:

«И озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне.»

Здесь можно высказать предположение, что в начале действия, при появлении Евгения, луна скрыта облаками, и фигуры на площади высту-

пают как силуэтные очертания. Затем выходит луна, и освещение меняется. Можно даже допустить, что луна на протяжении всего действия несколько раз затягивается облаками, причем облака, гонимые ветром, быстро пробегают по лунному диску. Этот момент весьма важен для дальнейшего построения, и его следует подчеркнуть.

Изложим теперь кратко сюжетную схему сценарного отрывка.

В темную осеннюю ночь Евгений очутился на Сенатской площади. Он узнает место недавнего наводнения и, охваченный воспоминаниями о пережитом потрясении, направляет свои шаги к памятнику Петра. В субъективном представлении Евгения Петр I является олицетворением злого начала, довлеющего над угнетенной и порабощенной страной. В порыве ненависти Евгений бросает Петру вызов. Болезненное воображение Евгения приводит его к сложной галлюцинации. «Медный всадник» сходит с пьедестала и преследует бегущего в ужасе Евгения. Сюжетная развязка дается Пушкиным в непрерывной «травле» Евгения «Медным всадником». Евгений «настигнут», т. е. побежден стихийной непоколебимой силой российского абсолютизма.

«Медный всадник» торжествует.

Евгений впадает в безумие и погибает.

Такова сюжетная схема отрывка. Теперь мы должны установить основы режиссерской трактовки этого сюжета, ибо вне конкретной режиссерской трактовки не может быть осуществлена изобразительная трактовка фильма.

Если бы мы хотели в примерной иллюстративной форме изложить содержание сюжета, то могли бы ограничиться шестью моментами, информирующими зрителя о происходящем действии.

Первый момент — Евгений стоит у крыльца сената.

Второй момент — Евгений подходит к памятнику.

Третий момент — Евгений бросает угрозу Петру.

Четвертый момент — Петр поворачивается в сторону Евгения, и Евгений бросается бежать.

Пятый момент — Евгений бежит по площади, за ним скачет «Медный всадник».



Рис. 44. Иллюстрация А. Бенуа к „Медному всаднику“

Шестой момент — «Медный всадник» настигает Евгения.

Эти шесть моментов в изобразительной экспозиции могут быть даны в той форме, как это сделал А. Бенуа в своих рисунках, иллюстрирующих текст «Медного всадника».

Мы приводим здесь в последовательности те шесть рисунков, которые непосредственно относятся к избранному нами отрывку. (Рис. 40—45).

Но то, что вполне достаточно и высоко художественно в живописной иллюстрации, — бледно и невыразительно для кино.

Производя в кино съемку шести кадров по такой упрощенной схеме, мы получили бы примитивный информационный показ, весьма мало эмоционально действенный и не раскрывающий подлинной художественной выразительности сюжета. Очевидно здесь мы имели бы простую инсценировку сюжета, осуществленную примитивно, механически иллюстративно и не охватывающую всего художественно-образного богатства пушкинского произведения.

Попытаемся с помощью специфических средств кинематографической выразительности найти такое композиционное единство, которое хотя бы в отдаленной степени позволило бы приблизиться к сюжетному и стилистическому построению нашего литературного отрывка.

В режиссерской трактовке мы можем наметить следующие сюжетные моменты, подлежащие кинематографическому выражению:

1. Евгений очутился на Сенатской площади. Мы должны дать, во-первых, изобразительную характеристику места действия и специфических деталей площади, а во-вторых, — характеристику Евгения как основного персонажа.

2. Евгений направляется к памятнику. Он издали смотрит на памятник и, внезапно охваченный навязчивой идеей, ищет встречи «лицом к лицу» с Петром.

3. Евгений в болезненном возбуждении, с трепетом пытается поднять глаза на Петра.

4. Встреча «лицом к лицу». Глаза Петра — глаза Евгения.

5. Евгений бросает угрозу Петру.

6. «Медный всадник» реагирует на брошенный вызов. Глаза Петра загораются мрачным огнем. Конь вздымается на дыбы.

7. Евгений бросается бежать. Вслед за ним поворачивается всадник на гранитной скале.

8. Сюжетная развязка: Петр преследует и настигает Евгения.

В режиссерской трактовке первые три момента могут быть даны в повествовательной форме. Сюда относятся все кадры выхода Евгения на площадь и подхода к памятнику.

Четвертый и пятый моменты охватывают игровую сцену столкновения Евгения с Петром. Евгений бросает Петру угрозу, и эта угроза «обратным ударом» поражает самого Евгения.

Шестой момент наиболее сложен в кинематографической передаче. Вздыбление «Медного всадника» и его поворот есть по существу кульминационный пункт всего построения.

Седьмой и восьмой моменты дают сюжетную развязку, сводящуюся к преследованию Евгения «Медным всадником».

Теперь перед нами возникает в достаточной мере трудная задача. Избранный нами литературный отрывок по существу представляет собой изложение как реальных деталей, так и в особенности галлюцинации, возникшей в результате болезненного воображения Евгения. Стало быть, мы должны с помощью выразительных средств кинематографа раскрыть



Рис. 45. Иллюстрация А. Бенуа к „Медному всаднику"

субъективные переживания действующего лица, вовлечь зрителя в сложный комплекс ощущений Евгения и в то же время в заключительной развязке показать нереальность происшедшего события. Пренебрегая вообще логической мотивировкой в развитии сюжета, мы в результате пришли бы к мистической, т. е. к идейно неверной трактовке сценарного отрывка.

Между тем, в самом тексте поэмы заложен ряд указаний, дающих возможность в известной мере логически расшифровать условия, в которых возникла галлюцинация Евгения. Напомним эти указания в конкретной связи с поставленной нами задачей.

Евгений выходит на площадь ночью. Луна затянута облаками. Дует осенний ветер, накрапывает дождь. Евгений грозит Петру. Луна выходит из-за облака и освещает лицо Петра. В воображении Евгения внезапно освещенное лицо Петра «мгновенно возгорается гневом». Это служит толчком к возникновению галлюцинации. Евгений боится мести Петра, он ждет ответного удара. Евгений обегает вокруг памятника, фиксируя взглядом Петра. Поворот памятника существует лишь в воображении Евгения. У Евгения возникает ощущение поворота памятника.

Евгений выбегает к своему первоначальному месту, откуда памятник виден фронтально. Луна совершенно очищается от облаков. Тень «Медного всадника» падает на Евгения, и это служит вторым толчком к дальнейшему развитию галлюцинации. Евгения преследует не «Медный всадник», а лишь его тень. Евгений бежит по площади, он падает. Скрывается луна, и сплошная тень покрывает упавшего Евгения. В финальном кадре показывается памятник, незыблемо стоящий на гранитной скале. Здесь дается полная расшифровка нереальности показанного события.

Таким образом мы приходим к одному из возможных видов режиссерской трактовки литературного отрывка. Мы еще раз подчеркиваем, что приведенная экспликация представляет собой лишь один из частных случаев возможного решения задачи. Мы не претендуем на точное воспроизведение сюжетной схемы избранного отрывка, поскольку нашей целью прежде всего является демонстрация самого п р о ц е с с а режиссерской и операторской разработки задания, а не построение киносценария, идейно-стилистически равноценного содержанию поэмы.

Приступим к построению мизансцены проходов Евгения *. В интересах более легкого изложения дальнейшего материала мы полагаем возможным пренебречь некоторыми условиями действительной планировки памятника на Сенатской площади, в частности — расположением памятника относительно здания Сената. Предположим, что «Медный всадник» обращен лицом к крыльцу Сената, а не в сторону Невы, как это имеет место в действительности.

На рис. 46 дана мизансцена проходов Евгения по площади в виде перспективного эскиза. На рис. 47 дана та же мизансцена в плане.

Выход Евгения на площадь помечен на схеме участком мизансцены от точки *А* до точки *Б*. В точке *Б* Евгений изменяет направление и по первой спирали совершает обход вокруг памятника. Затем мы видим короткий переход к точке *Д*. Евгений отступает на несколько шагов и произносит первую часть своей реплики — слова «Добро, строитель». После первой реплики Евгений отбегает назад, заканчивает фразу ироническим возгласом «Чудотворный». Затем Евгений выбегает вперед и бросает Петру угрозу «Ужо тебе!» Здесь мы имеем краткую задержку. Вздымается на дыбы конь Петра. «Медный всадник» разражается ответным ударом. Евгений в паническом ужасе мечется, он раздавлен и уничтожен гневным взмахом Петра. Из точки *Е* начинается бегство Евгения, которое совершается по

---

* Сценарная раскадровка и запись мизансцен произведены мною по методике, разработанной С. Эйзенштейном в его курсе режиссуры. Композиционные схемы и чертежи выполнены студентами режиссерского факультета ГИК В. Кадочниковым и Величко.

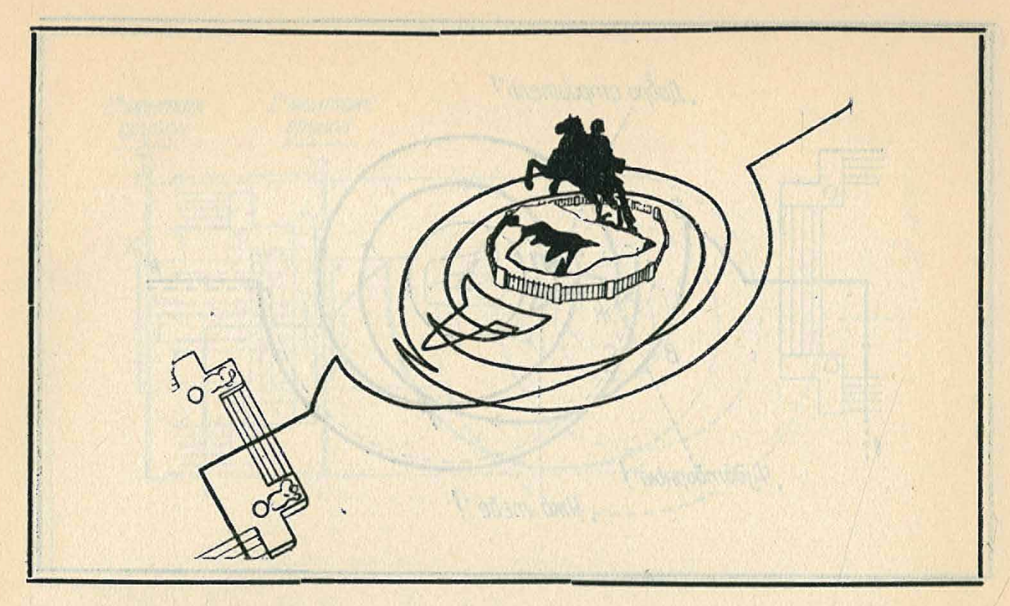


Рис. 46. Мизансцена проходов Евгения у памятника

второй спирали мизансцены через точку *Г*. В этом месте Евгений припадает на одно колено. Кадрами поворота всадника перебиваются кадры пробега Евгения по второй спирали. На зигзаге, отмеченном пунктирным кружком, Евгений припадает на одно колено. К этому моменту памятник заканчивает свой поворот на 360° и возвращается в исходное положение. Выходит луна, тень памятника падает на Евгения. Евгений бросается бежать, и тень следует за ним по пунктирной линии, идущей параллельно линии пробега Евгения. В точке *З* Евгений вновь припадает и затем изменяет направление бега. В точке *И* тень настигает Евгения и покрывает его.

Такова кинетическая схема развития сюжета. На основе установленной мизансцены проходов можно приступить теперь к сценарной раскадровке.

План раскадровки „Медного всадника"

I. Выход Евгения на площадь и обход памятника по первой спирали

Сценарные кадры:

1. Деталь сената (герб).
2. Крыльцо сената. Выход Евгения.
3. Общий план ворот.
4. Средний план выхода (лицом на аппарат).
5. Крупный план Евгения.
6. Крупный план Евгения (со спины).
7. Средний план Евгения в воротах (со спины).

7*а*. Аппарат опускается, и в перспективе виден памятник.
7*б*. Проход Евгения в этом же плане.
7*в*. Этот кадр врезается в середину кадра 7б.
7*б*. Средний план прохода Евгения (окончание плана 7б).

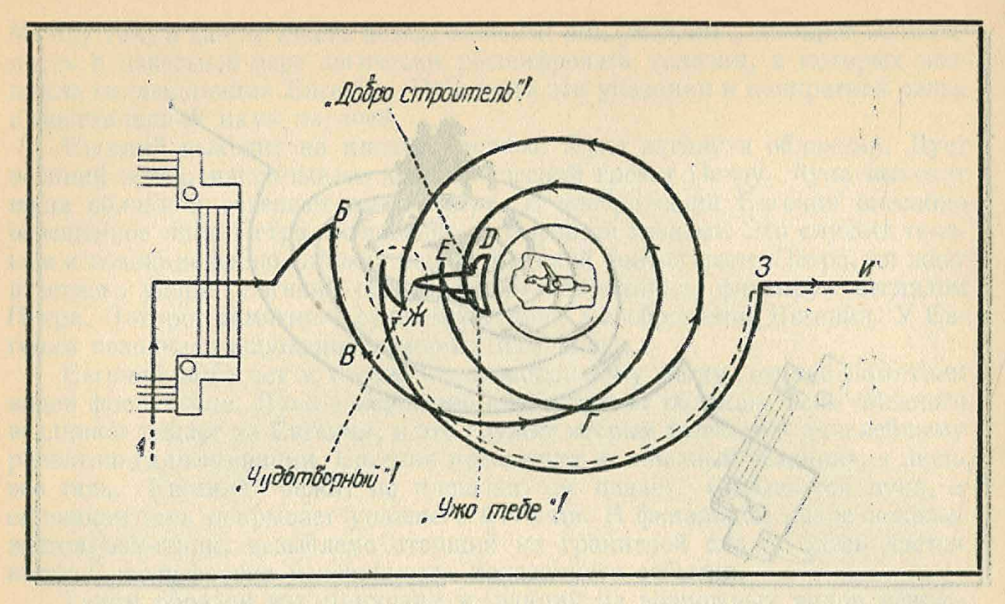


Рис. 47. Мизансцена проходов Евгения у памятника (в плане)

Этими кадрами охватывается часть мизансцены выхода Евгения на площадь. Наметив съемочные точки соответственно сделанной раскадровке, мы получим приведенную схему (рис. 48). На этой схеме сплошной линией отмечен проход Евгения, охватываемый перечисленными кадрами. Вся остальная часть мизансцены дана пунктиром.

Расположение съемочных точек показано прямолинейными отрезками с указанием номера сценарного кадра. Длина каждого прямолинейного отрезка определяет широту поля зрения в данном кадре (общий, средний или крупный план). Направление точки зрения указано стрелкой.

Продолжаем раскадровку:

Сценарные кадры:

8. Евгений обходит памятник.
9. Евгений выходит из-за памятника.
10. Евгений лицом к аппарату у решетки проходит влево.
11. Евгений со спины на среднем плане проходит к середине решетки.
12. Крупный план Евгения у решетки (со спины).
13. Лицо Евгения через решетку.
14. Очень крупно лицо Евгения через решетку. Он пытается поднять глаза на Петра.
15. Плавная панорама вверх по памятнику.

На рис. 49 приводим дальнейшую разметку съемочных точек по схеме мизансцены.

Этими пятнадцатью сценарными кадрами охватывается вся часть мизансцены выхода Евгения на площадь и первого обхода вокруг памятника.

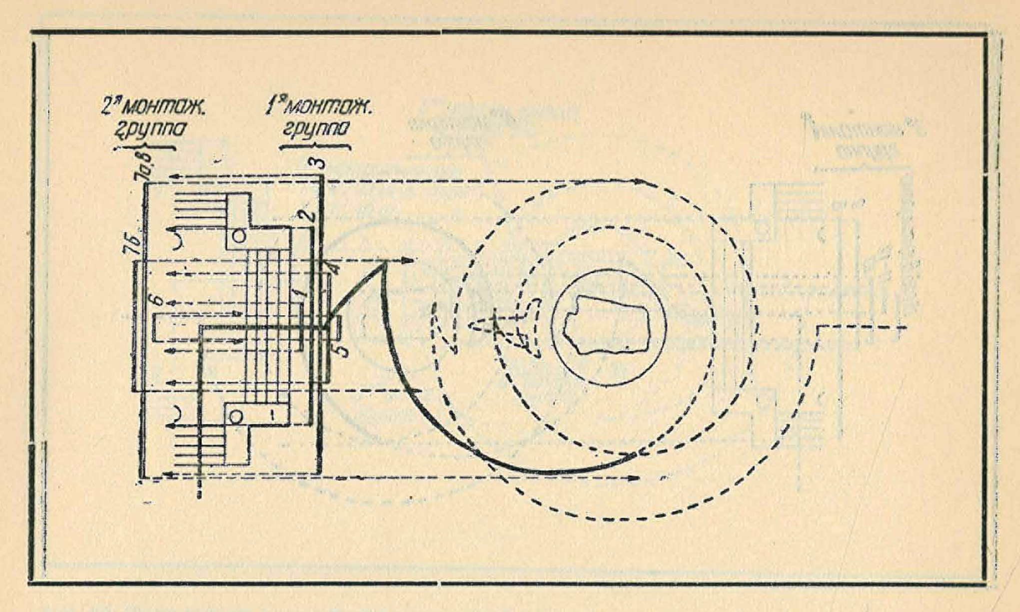


Рис. 48. Первая часть мизансцены с разметкой точек съемки

II. Мизансцена проходов Евгения у памятника

Сценарные кадры:

16. Лицо Евгения, смотрящего на памятник.
17. Монументальное бронзовое лицо Петра.
18. Неподвижные глаза Петра (очень крупно).
19. Луна, темное небо и неподвижное облачко.
20. Бегающие глаза Евгения (крупно).
21. Луна, темное небо, чуть передвигающееся облачко.
22. Лицо Петра. По лицу медленно бежит тень облака.
23. Деталь памятника — протянутая рука.
24. Деталь памятника — змея под копытами коня.
25. Деталь памятника — бюст Петра.
26. Крупный план Евгения лицом на аппарат. Евгений говорит: «Добро, строитель».

26*а*. Тот же кадр, Евгений пятится и отбегает назад.

27. На первом плане Петр в левом углу кадра, в перспективе сверху видна маленькая фигурка Евгения.
28. Тот же кадр несколько крупнее.
29. На первом плане Евгений. В правом углу кадра в перспективе виден памятник. Евгений, кончая реплику, говорит: «Чудотворный».
30. На первом плане решетки. В глубине кадра видны ноги Евгения.

30*а*. В том же кадре Евгений подбегает к решетке и хватается за нее.

31. Панорама по памятнику в одном кадре.
32. Евгений подбегает на крупный план (в бесфокусность) к решетке, лицом на аппарат. Подбежав на крупный план, Евгений кричит: «Ужо тебе!»

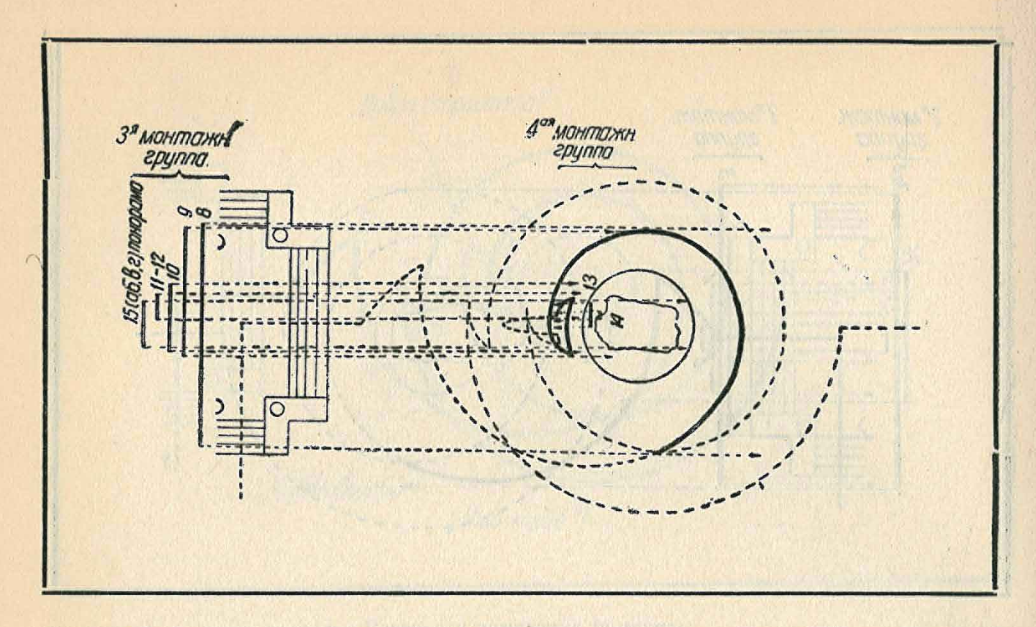


Рис. 49. Вторая часть мизансцены с разметкой точек съемки

33. Поднятая рука Евгения со сжатым кулаком.

34. Темное небо, через лунный диск быстро тянутся темные облака.

35. Крупный план Петра. По лицу бежит тень от облака. Загораются глаза Петра.

36. Бюст Петра.

37. Лицо Петра, глаза мрачно загорелись.

38. Решетка через весь кадр. За решеткой мечущаяся фигура Евгения.

39 Три кадра (*а*, *б*, *в*) — монтажные фрагменты мечущегося Евгения, смазанная в движении рука, ноги и лицо.

40. Вздыбленный конь в трех статических кадрах. Последовательное снижение точки съемки и изменение ракурса.

41. Голова Петра (крупно).

42. На общем плане видна мечущаяся фигура Евгения. В глубине кадра низ решетки.

Распределение этих кадров по точкам съемки показано на схеме рис. 50.

III. Обход Евгением памятника по второй спирали

Сценарные кадры:

43. Евгений пробегает через кадр справа налево и выбегает за кадр.

44. Памятник делает медленный поворот на 75°.

45. Евгений обегает памятник.

46. Памятник совершает дальнейший поворот на 75°.

47. Евгений пробегает через кадр в том же направлении. Средний план пробега.

48. Третий поворот памятника на 75°.

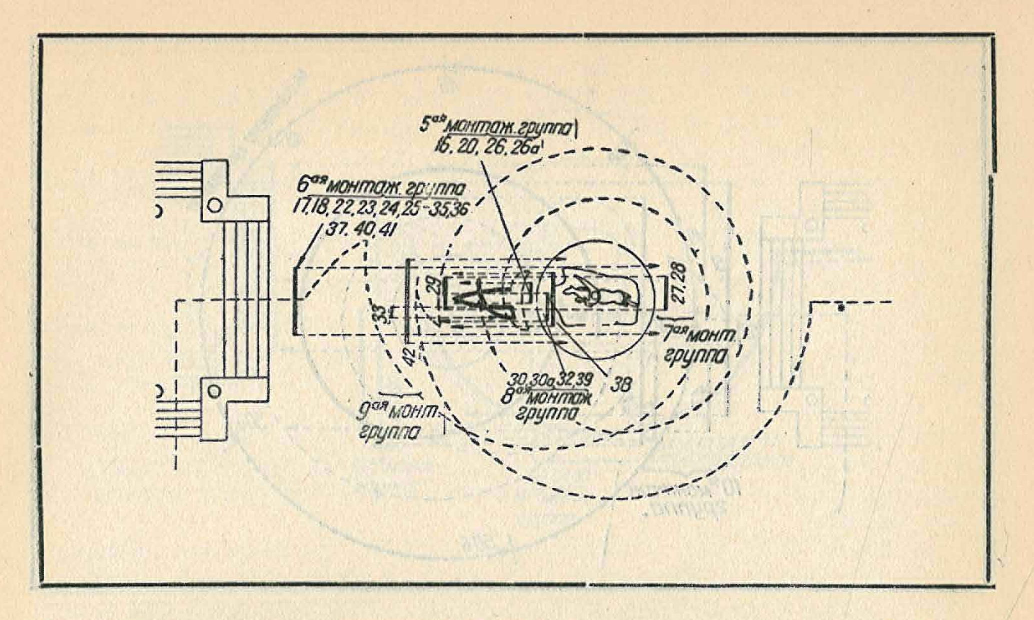


Рис. 50. Третья часть мизансцены с разметкой точек съемки

49. Евгений из-за кадра выбегает на аппарат.

50. В трех монтажных кусках памятник совершает стремительный поворот (в каждом кадре поворот на 45°, вместе с предыдущими кадрами имеем полный поворот на 360°).

51. Евгений вбегает в кадр с левой стороны и припадает на колено.

52. Средний план Евгения, припавшего на колено.

На рис. 51 дана часть мизансцены, к которой относятся перечисленные кадры.

В этой части нашего разбора мы не затрагиваем техники осуществления поставленных заданий. Однако при рассмотрении помещенной выше схемы нам все же придется сделать несколько пояснений технического порядка.

Поворот памятника вокруг своей оси может быть осуществлен двумя способами. Либо мы изготовляем макетную модель памятника и разворачиваем ее в процессе съемки, либо мы обводим точку съемки вокруг памятника. В первом случае съемка не представляет особых технических трудностей, но зато при таком способе съемки мы не имеем возможности показать повернувшийся памятник в его непосредственном реальном окружении. Во втором случае мы должны прибегнуть к специальным техническим приспособлениям для объезда съемочным аппаратом вокруг памятника, но избавляемся от необходимости подменять памятник моделью, которая далеко не всегда дает иллюзию реального объекта съемки.

Мы избираем второй способ съемки, т. е. производим объезд съемочной камерой вокруг памятника. Для этого на схеме нашей мизансцены (рис. 51) мы наносим мизансцену движения аппарата вокруг памятника. Направление движения камеры показано на схеме пунктирной линией. Первый участок объезда дает нам кадр 44. Здесь мы имеем поворот памятника на 75°. Второй участок объезда — кадр 46. Поворот также на 75°. Третий участок — кадр 48. Поворот на 75°. Кадры 50*а*, 50*б* и 50*в* дают завершение

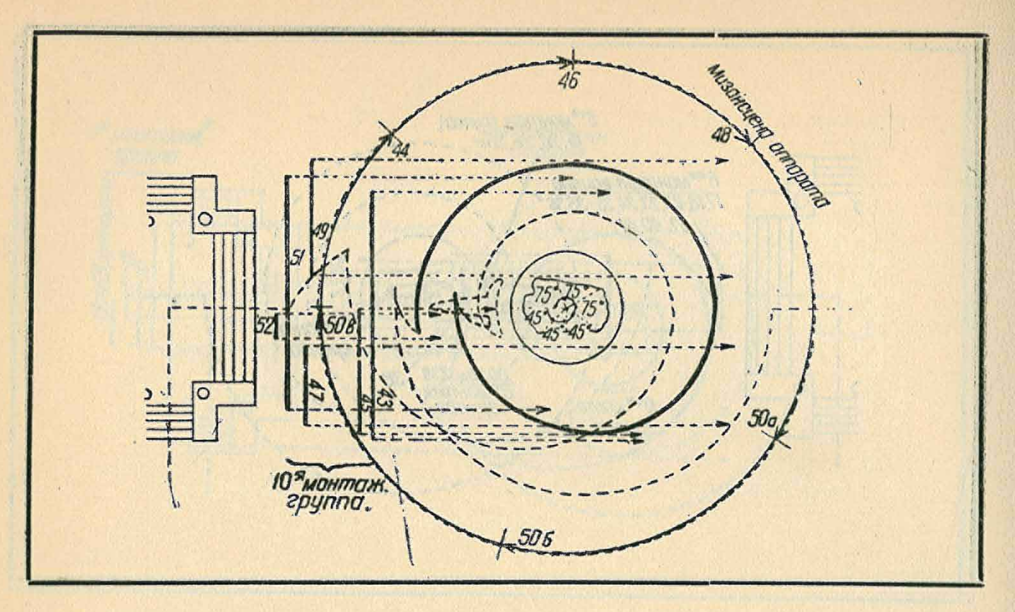


Рис. 51. Четвертая часть мизансцены с разметкой точек съемки

поворота в трех монтажных кусках. В каждом кадре памятник поворачивается на 45°.

Пунктирной окружностью показано движение съемочной камеры при объезде вокруг памятника. Сплошной линией дан пробег Евгения. Этот пробег снимается при статических точках съемки. К пробегу Евгения относятся кадры 43, 45, 47, 49 и 51. Все точки съемки и направления также размечены на схеме рис. 51.

IV. Заключительная часть мизансцены

Сценарные кадры:

53. Крупный план Евгения.

54. Три коротких монтажных куска. Вздыбленные копыта, морда коня, искаженное лицо Петра.

55. Перекошенные глаза Евгения.

56. Три коротких монтажных куска. Лицо Петра, морда коня, вздыбленные копыта (повторяющаяся «монтажная формула» растаптывания).

57. Евгений прикрывается локтем, как бы ожидая удара.

58. Евгений на общем плане выбегает из кадра. За ним в кадр вскакивает тень всадника.

59. По мостовой медленно разворачивается тень памятника.

60. Постамент без памятника.

61. Лунный диск выходит из-за облака.

62. Тень памятника проносится по мостовой.

63. Евгений на общем плане пробегает через кадр. В середине кадра на мгновение припадает. Евгений выбегает из кадра, и вслед за ним через кадр проносится тень памятника.

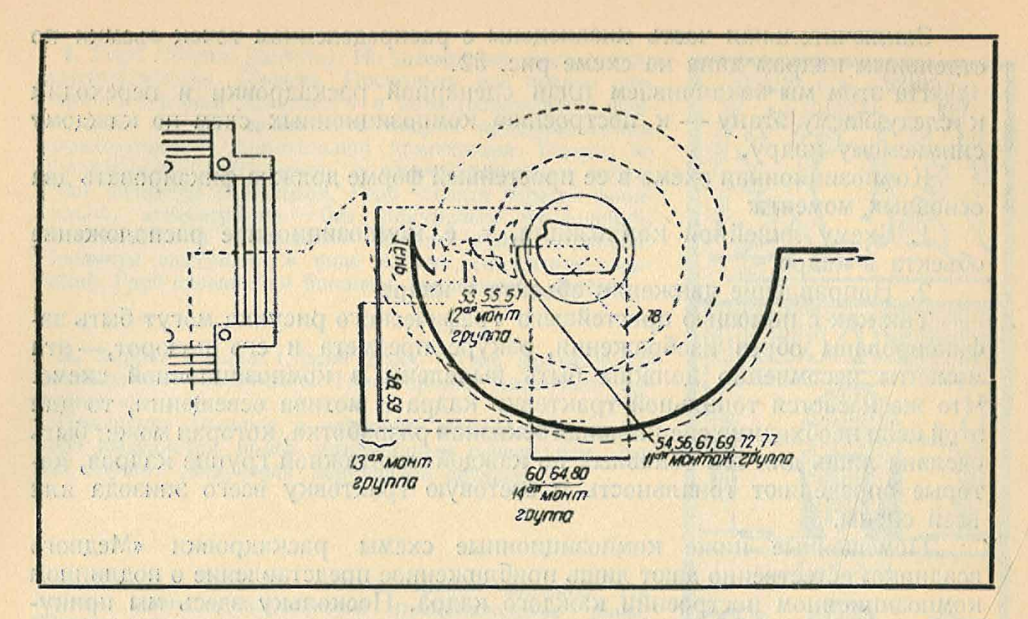


Рис. 52. Заключительная часть мизансцены

64. Постамент без памятника.

65. Через лунный диск проносится облако.

66. Тень памятника проносится по мостовой.

67. Три коротких монтажных куска — вздыбленные копыта, морда коня, Петр с протянутой рукой («монтажная формула» растаптывания).

68. Угол дома, Евгений вбегает в кадр и скрывается за углом.

69. Три очень коротких монтажных куска — копыта, морда коня, Петр с протянутой рукой.

70. Тень проносится по мостовой.

71. Евгений выбегает лицом на аппарат.

72. Три монтажных куска «растаптывания» (копыта, морда коня, Петр с протянутой рукой).

73. Тень проносится через кадр.

74. Общий план пробега Евгения.

75. В том же плане проносится тень.

76. В кадр вбегает Евгений и падает. Его покрывает тень «Медного всадника».

77. Три монтажных куска — вздыбленные копыта, морда коня, лицо Петра.

78. Крупно, голова Петра наезжает на аппарат и закрывает собой весь кадр.

79. Темное облако закрывает луну.

80. Силуэт «Медного всадника», неподвижно стоящего на гранитной скале, медленно уходит в затемнение.

Конец

Заключительная часть мизансцены с распределением точек съемки по отдельным кадрам дана на схеме рис. 52.

На этом мы заканчиваем план сценарной раскадровки и переходим к следующему этапу — к построению композиционных схем по каждому снимаемому кадру.

Композиционная схема в ее простейшей форме должна фиксировать два основных момента:

1. Схему линейной композиции, т. е. композиционное расположение объекта в кадре.

2. Направление движения объекта в кадре.

Так как с помощью простейшего графического рисунка могут быть зафиксированы обрез изображения, ракурс предмета и его поворот,— эти моменты несомненно должны быть выявлены в композиционной схеме. Что же касается тональной трактовки кадра и мотива освещения, то для этой цели необходима специальная эскизная разработка, которая может быть сделана лишь для тех основных по каждой монтажной группе кадров, которые определяют тональность и световую трактовку всего эпизода или всей сцены.

Помещенные ниже композиционные схемы раскадровки «Медного всадника» естественно дают лишь приближенное представление о подлинном композиционном построении каждого кадра. Поскольку здесь мы принуждены ограничиваться только схемой линейной композиции, целый ряд важнейших деталей выпадает из поля зрения читателя. Поэтому характеристику тональной и световой трактовки рассматриваемого сценарного отрывка мы попытаемся изложить в конце. Мы остановимся отдельно также и на технической расшифровке способов производственного осуществления некоторых кадров.

На каждом из помещенных ниже листов мы даем по шесть композиционных схем кадров в их монтажной последовательности. К каждой схеме даны соответствующие комментарии с краткой мотивировкой композиционного построения.

1. Герб Сената (деталь). Из затемнения постепенная материализация объекта. Поскольку все начало сценарного отрывка излагается в повествовательной форме, мы в первых двенадцати кадрах придерживаемся уравновешенной фронтальной композиции. Кадры, по преимуществу статические, в своем построении сохраняют элементы симметрии. Герб Сената берется фронтально, симметрично — без ракурсных отклонений. Тональность в начальных кадрах резко снижена. Предметы выступают в виде мягких, силуэтных очертаний. Герб освещается боковым скользящим светом.



2. Ворота Сената. Общий план. То же фронтальное симметричное построение. Точка зрения несколько повышенная.

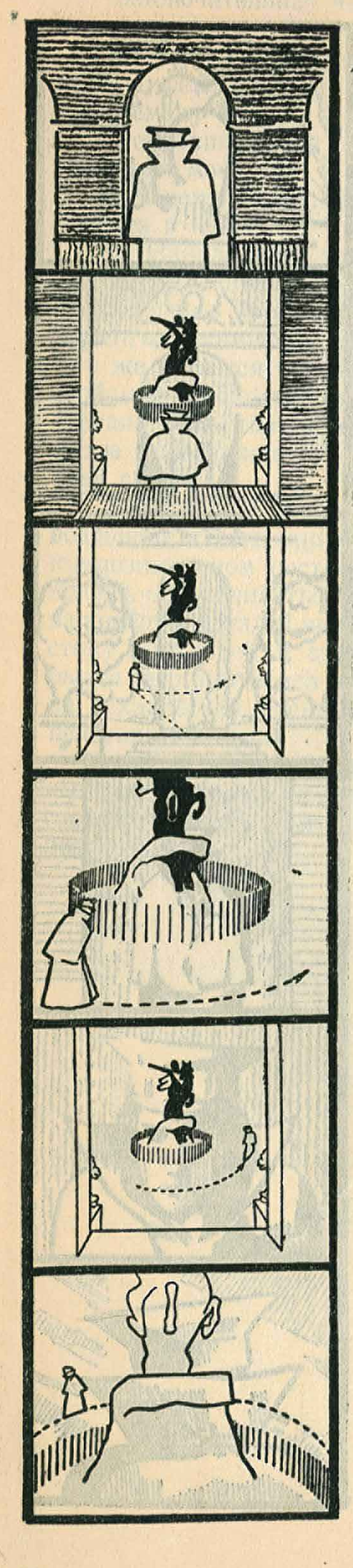
Освещение боковое, с глубокой раскладкой теней. Герб выделяется более интенсивным освещением, так как служит связующей переходной деталью.

3. Выход Евгения. Точка зрения снижена. На первом плане — симметрично расположенные львы. Фигуры каменных львов оптически деформированы применением короткофокусной оптики (Ф—28 *мм*). По сравнению с их величиной фигура Евгения совершенно теряется в глубине кадра. Евгений освещен преимущественно контровым светом (почти силуэт). Фактура каменных львов подчеркнута боковым светом.

4. Средний план Евгения (продолжение прохода). Композиционное построение остается симметричным. Глубина кадра оптически смягчена. Евгений освещен более интенсивно. Мы отчетливо различаем черты его лица и детали костюма.

5. Крупный план Евгения (завершение прохода на аппарат). Крупный план берется фронтально. Глубина кадра дана вне фокуса. В этом кадре мы имеем подготовку к переносу точки зрения камеры на противоположную сторону. Освещение лица комбинированное. Выявляются характерные особенности выражения лица и мимики актера. Весь проход вплоть до этого крупного плана дан в непрерывном движении. Этот кусок по существу дает экспозицию персонажа.

6. Крупный план Евгения (со спины). Евгений отходит от аппарата. В глубине кадра расплывчатые очертания темных облаков. Сильный контровый свет, выделяющий абрис головы. Так же как и предыдущий кадр, этот план снимается длиннофокусной оптикой. Приближение и удаление объекта вдоль оптической оси объектива идет замедленно.



7. Средний план прохода Евгения (со спины) Симметрично взятый пролет крыльца. Глубина кадра вне фокуса. Своды выступают темным силуэтом на сером фоне. Аппарат движется вслед за Евгением.

7а. Продолжение проезда аппарата. Точка зрения камеры последовательно опускается, и в перспективе кадра вырисовывается силуэт «Медного всадника».

7б. Продолжение проезда аппарата. Камера выехала через пролет на крыльцо. Евгений на общем плане направляет свои шаги к памятнику. Памятник спланирован в центре кадра. Пунктирной линией на композиционной схеме показано направление прохода Евгения. Кадр 7б режется в месте остановки Евгения.

7в. Продолжение прохода Евгения на среднем плане. Этот кадр врезается в средину кадра 7б. Съемка производится с той же точки, но объективом большего фокусного расстояния (меняется только степень приближения объекта съемки).

7б. Окончание прохода на общем плане. Здесь мы имеем заключительную часть кадра 7б.

8. Обход Евгения памятника по кривой. Точка зрения поднята. Фигура Петра частично срезана рамкой кадра. Основное внимание концентрируется на проходе Евгения. Петр как новый персонаж вводится в поле зрения лишь в последующих кадрах.

9. Выход Евгения из-за памятника с левой стороны. По отношению к памятнику избрана боковая точка зрения. Конь и всадник срезаны рамкой кадра. Точка зрения поднята настолько, чтобы выявить линию разворота решетки.

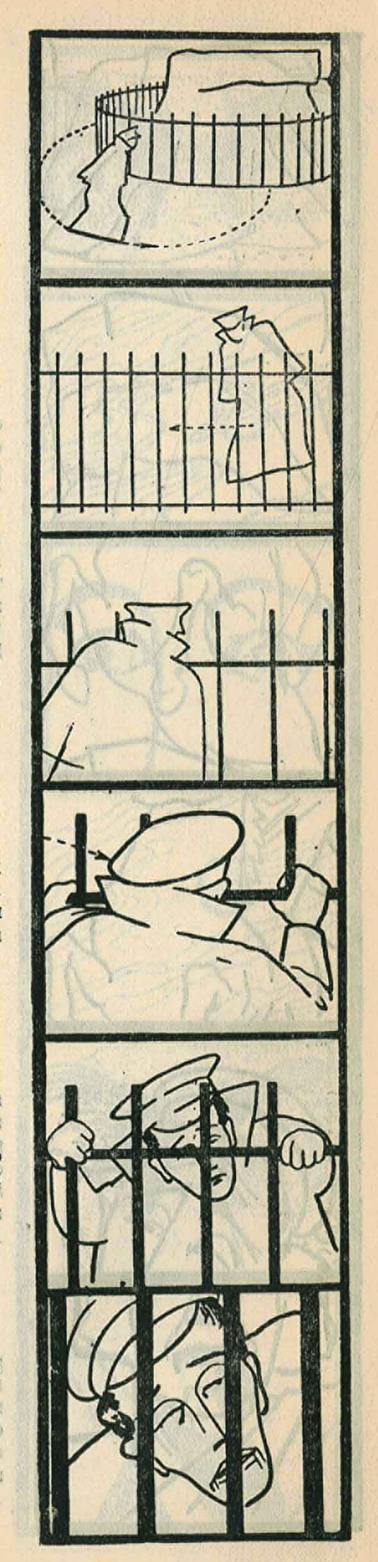
10. Перенос точки зрения к памятнику. Евгений берется через решетку лицом на аппарат. Здесь дублируется тот же проход, что и в кадре 10. Глубина кадра оптически смягчена.

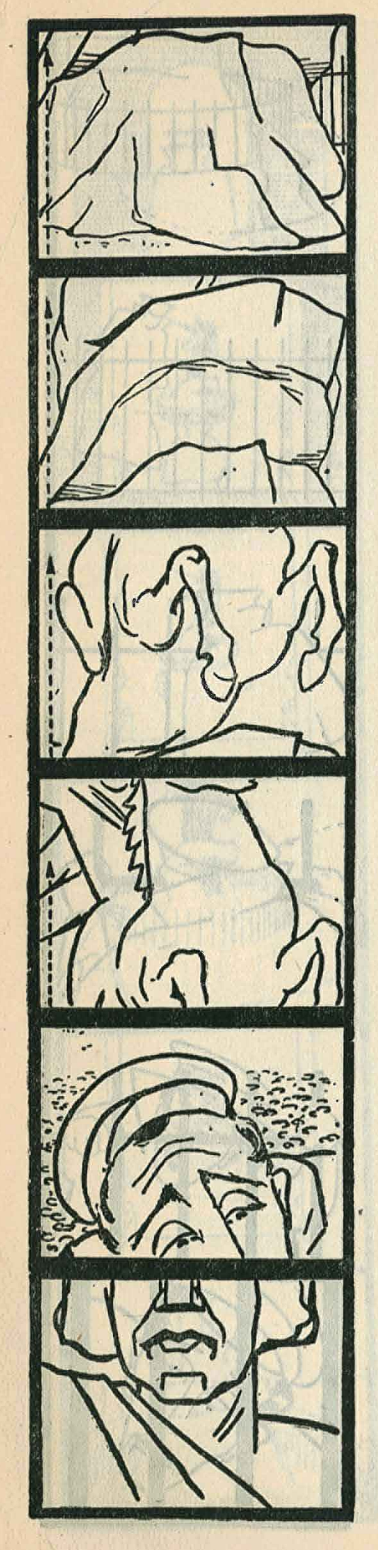
11. Средний план прохода к решетке. Евгений взят со спины. Движение идет в противоположном направлении по отношению к кадру 10 и в том же направлении, что и в кадре 9. Фон дается вне фокуса.

12. Крупный план подхода к решетке (спиной к аппарату). Евгений входит в кадр с левой стороны. Здесь завершается движение, проходящее через кадры 9, 10 и 11. Тенденция к наклону фигуры Евгения та же, что и в кадре 11.

13. Тот же крупный план лицом к аппарату. Приход в кадр с правой стороны. Наклон фигуры по противоположной диагонали. Евгений берется рукой за решетку.

14. Лицо Евгения через решетку. Диагональная планировка крупного плана. Решетка оптически взята очень резко и освещена жестким контровым светом. В я глубина совершенно вне фокуса.





15, 15а, 15б, 15в. Все четыре кадра представляют собой разложенную на основные фазы единую панораму с движением вверх по памятнику. Мотивировка панорамы заложена в последующем кадре Евгений пытается поднять глаза на Петра).

Панорамирование производится с нижней точки зрения, соответствующей направлению взгляда Евгения. Камера устанавливается внутри ограждения памятника, так что решетка в поле зрения не попадает. Панорама заканчивается, не доходя до лица Петра. По мере подъема панорамы увеличивается ракурс памятника. По темпу панорама должна быть стремительной.

16. Крупно верхняя часть лица Евгения. Евгений пытается поднять глаза на Петра. Точка зрения камеры перенесена вверх. Лицо Евгения взято в сильном ракурсе. Вся глубина кадра дается в фокусе. Фоном служит контрастно высвеченная мокрая булыжная мостовая. Планировка крупного плана идет по диагонали. Сильный наклон фигуры вперед и поднятое вверх лицо. Обрез лица рамкой кадра показан на схеме.

17. Монументально лицо Петра. Глаза срезаны рамкой кадра. В этом кадре нет еще «встречи с глазу на глаз». Лицо Петра взято фронтально. Точка зрения камеры взята по линии, перпендикулярной плоскости объекта. Освещение преимущественно контровое. Резкий абрис и затемненное лицо Петра. Боковым светом подчеркнут лишь характерный склад лица.

18. Неподвижные глаза Петра. Крупный план освещен концентрированным нижним светом из одного источника. В глазницах глубокие завалы теней. Построение фронтальное.

19. Монтажная перебивка. Облако медленно сходит с лунного диска. Планировка по диагонали. Съемка производится в солнечный день на панхроматическом негативном материале с сильным красным светофильтром. Пролеты синего неба должны быть на кадре почти совершенно черными.

20. Крупно глаза Евгения. Напряженный взгляд. Планировка фронтальная с легкой тенденцией к повороту

21. Монтажная перебивка. Облако открывает лунный диск. Условия съемки те же, что и в кадре 19.

22. Крупно глаза Петра. По лицу медленно проходит тень. Освещение в основном от нижнего источника света. Постепенно вводится боковой свет.

23. Петр с протянутой рукой. Освещение резким боковым светом с левой стороны. Планировка протянутой руки идет по диагонали, противоположной движению облаков в предыдущих кадрах (19, 21).





24. Деталь памятника. Змея под копытами коня. Планировка по той же диагонали, что и протянутая рука Петра в предыдущем кадре. Резкий контровый свет. Глубина кадра вне фокуса.

25. Деталь памятника. Морда коня и часть фигуры Петра в динамическом ракурсе. Планировка по той же диагонали.

26. Крупный план Евгения. В этом кадре Евгений начинает свою реплику (Добро, строитель!). Крупный план берется фронтально, несколько сверху, с легким наклоном фигуры вперед. Левая сторона высвечена сильнее правой.

26а. Этот кадр представляет собой продолжение кадра 26 (один монтажный кусок) Евгений бросает реплику — «Добро, строитель!» и отбегает назад. Камера панорамирует верх, и Евгений оказывается в кадре во весь рост. Съемка производится короткофокусным объективом, обладающим достаточной глубиной резкости. Мокрая булыжная мостовая высвечивается скользящими боковыми лучами концентрированного света.

27. На первом плане спиной к аппарату фигура Петра с протянутой рукой. В перспективе кадра видна сверху фигура Евгения, отбегающего назад (логическое продолжение пробега Евгения на общем плане). Съемка производится короткофокусной оптикой.

28. На первом плане голова Петра спиной к аппарату. В перспективе кадра средний план Евгения. По существу этот кадр дает укрупнение предыдущего плана, с сохранением того же принципа планировки. Голова Петра берется силуэтно, фигура Евгения высвечивается равномерно. Внимание концентрируется на движениях Евгения.

29. На первом плане спиной к аппарату Евгений. В перспективе памятник. Памятник высвечивается контровым светом и выступает как темный силуэт на сером небе. Евгений высвечен равномерно, с четким выделением профиля полуконтровым светом. Голова Евгения поворачивается на аппарат, и мы видим его в профиль. В этом кадре он кончает реплику («Чудотворный»).

30. На первом плане верхняя часть решетки. Точка зрения камеры поднята. В перспективе видны ноги Евгения, бегущего на аппарат. Направление движения показано на схеме стрелкой.

30а. Продолженье того же монтажного куска. Евгений подбегает к решетке, хватается за нее.

31. Первая фаза панорамы вверх по памятнику. Памятник берется несколько сбоку. Направление панорамы показано стрелкой.





31а. Продолжение монтажного куска 30. Вторая фаза панорамы вверх по памятнику. По мере панорамирования ракурс объекта усиливается.

31б. Продолжение того же монтажного куска. Третья фаза панорамы вверх по памятнику.

32. На первом плане часть решетки. Евгений взят через решетку. Построение фронтальное. Кадр снимается короткофокусным объективом с точной установкой фокуса на начальное положение Евгения. В этом же кадре Евгений надвигается на аппарат. Его лицо заполняет собой весь кадр. Мы получаем крупный план, планировка которого показана на схеме пунктиром. Поскольку установка на фокус производилась по первоначальному положению Евгения, крупный план оказывается частично вне фокуса. Стремительно надвигаясь на аппарат, Евгений бросает Петру угрозу («Ужо тебе!»). В момент реплики лицо почти совершенно теряет резкость (истерический выкрик).

33. Средний план Евгения. Евгений спиной к аппарату поднимает руку с сжатым кулаком. Вся глубина кадра вне фокуса (съемка производится длиннофокусным объективом с незначительной глубиной резкости).

34. Облако пробегает по лунному диску. Съемка производится при тех же технических условиях, что и в предыдущих монтажных перебивках, с той лишь разницей, что здесь используется замедленный темп съемки, при котором мы получаем на экране убыстренное движение облака.

35. Крупный план Петра. Фронтальное построение. Объект резко высвечен контровым и двусторонним боковым светом. По лицу пробегает тень.

36. Фигура Петра. Голова Петра срезана рамкой кадра. Условия освещения те же. По фигуре быстро пробегает тень.

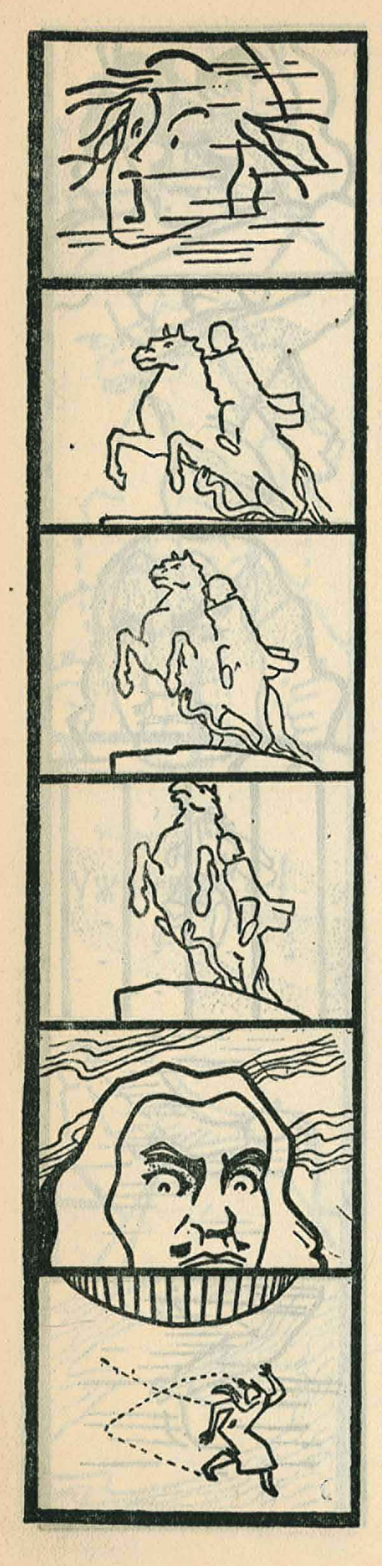
37. Крупный план Петра. Освещение то же, что и в кадре 35. Мрачная тень затягивает лицо Петра («Петр мрачнеет»).

38. Через прутья решетки на общем плане видна мечущаяся фигура Евгения. По мостовой бегут тени. Кадр снимается замедленным темпом, поэтому все движения Евгения на экране ускорены.

39. Три коротких монтажных куска. Фрагменты мечущегося Евгения. В этом кадре смазанная в движении рука Евгения. Съемка производится длиннофокусным объективом. Темп съемки замедлен. Обтюратор открыт полностью. При этих технических условиях мы получим эффект резкого, смазанного движения.

39а. Смазанная в стремительном движении нога Евгения, снятая на бегу. Условия съемки те же.





39б. Искаженное лицо Евгения, смазанное в движении. Условия съемки те же.

40. Три коротких монтажных куска «вздыбления» Петра. В каждом последующем кадре точка зрения камеры снижается и переносится несколько влево. При коротком монтаже эти три куска дадут эффект вздыбления с заворотом по крутой спирали. Ракурс увеличивается по мере снижения точки зрения камеры.

40а. Вторая фаза «вздыбления» Петра. Точка зрения еще снижена и перенесена несколько влево.

40б. Третья фаза «вздыбления» Петра. Точка зрения камеры взята еще ниже и перенесена еще больше влево. Ракурс усилился.

41. Очень крупно голова Петра. Вся глубина кадра в фокусе. Фоном служат быстро несущиеся темные облака. Глаза Петра загораются.

Техническая расшифровка: кадр снимается обычным путем, и негатив остается непроявленным; проявляются лишь две-три начальные клетки, которые вставляются в рамку съемочного аппарата; затем в павильоне, на черном бархатном фоне помещаются две светящиеся точки, которые планируются по проявленным кадрикам таким образом, чтобы светящийся ореол совпадал с глазами Петра; после установки аппарата вновь закладывается в камеру снятый, но непроявленный кусок негатива, и вторичной экспозицией доснимаются светящиеся точки в глазах Петра.

42. На общем плане с верхней точки берется мечущаяся по зигзагам фигурка Евгения.

43. Средний план. Евгений бросается бежать. Направление пробега через кадр показано на схеме пунктирной стрелкой. Гранитная скала берется в профиль. Конь и фигура Петра срезаны рамкой кадров. Точка зрения выбирается таким образом, чтобы фоном пробега Евгения служила решетка.

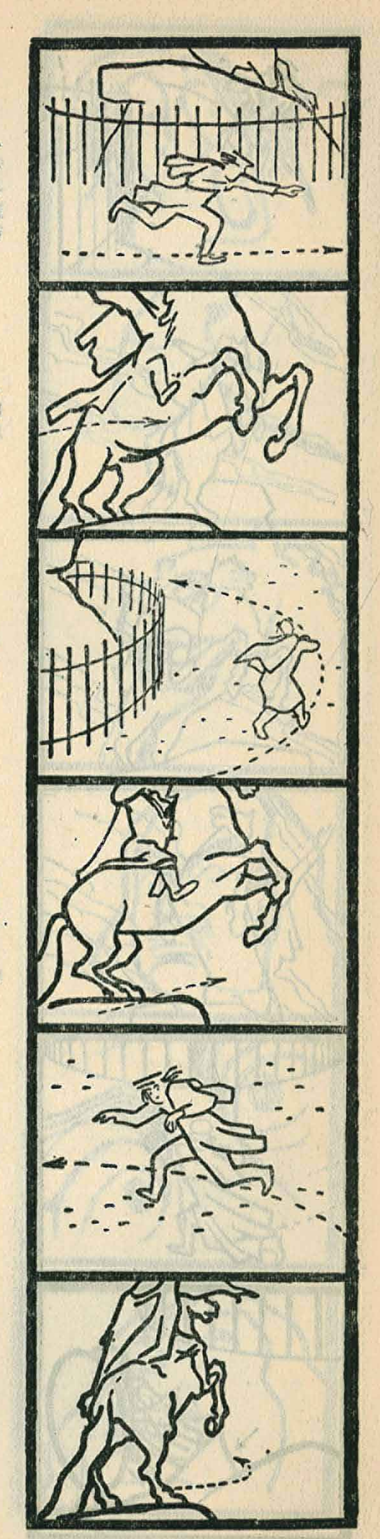
44. Поворот «Медного всадника». Первая фаза поворота на 75°. Поворот осуществляется объездом аппарата вокруг памятника по кривой.

45. Евгений обегает памятник с правой стороны. Точка зрения берется несколько сверху, так, чтобы разворот решетки, спланированной в левом углу кадра, зрительно дублировал кривую пробега Евгения.

46. Вторая фаза поворота «Медного всадника» на 75°. Как и в кадре 44, фигура Петра и морда коня частично срезаны рамкой кадра.

47. Евгений пробегает через кадр справа налево. Точка зрения взята сверху, так что фигура Евгения целиком оказывается на фоне булыжной мостовой. В данном случае горизонт выключен из поля зрения, так как относительно отдаленной линии горизонта мы не получили бы необходимой стремительности пробега (то же и в кадре 45).

48. Третья фаза поворота «Медного всадника» на 75°. С каждой фазой поворота темп съемки несколько замедляется; поэтому в каждом последующем куске на экране поворот убыстряется.





49. Евгений вбегает в кадр. В правой стороне кадра спланирована решетка, разворот которой зрительно дублирует кривую пробега Евгения. Кадр снимается короткофокусным объективом; поэтому движение Евгения на аппарат приобретает большую стремительность.

50. Три коротких монтажных куска, в которых завершается поворот «Медного всадника». В кадре 50 дана первая фаза поворота на 45°.

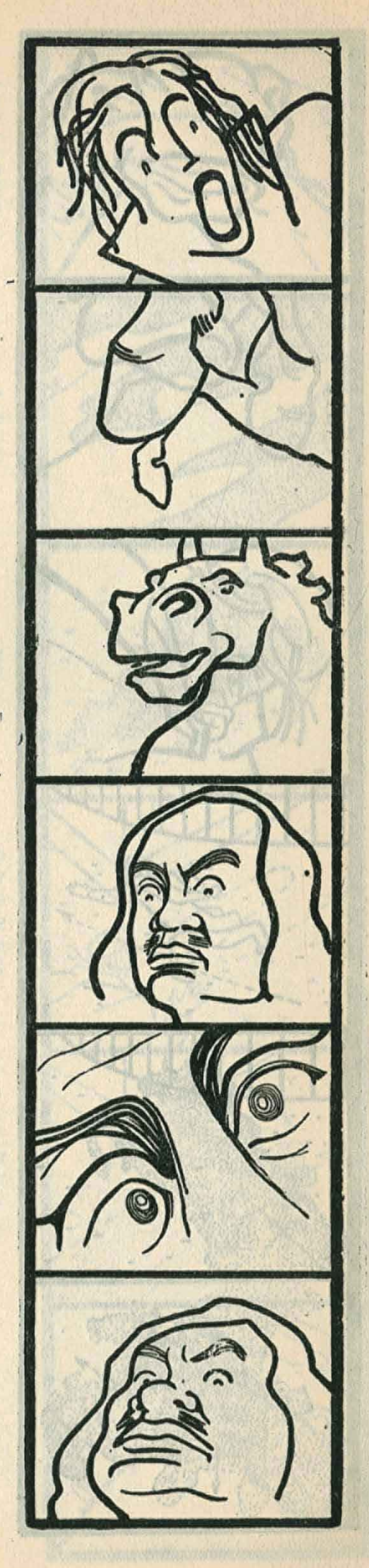
50а. Второй монтажный кусок поворота на 45°.

50б. Третий монтажный кусок поворота на 45°. «Медный всадник» приходит в свое первоначальное положение. Фигура взята в сильном ракурсе. Во всех трех кусках темп поворота весьма быстрый. Съемка производится замедленно. Фоном всех трех монтажных кусков служат быстро движущиеся облака.

51. Евгений вбегает в кадр с левой стороны и припадает на одно колено. Точка зрения повышена. В верхней части кадра видна часть решетки.

52. Крупный план Евгения, припавшего на одно колено. Крупный план спланирован по диагонали, с сильным наклоном фигуры. Кадр берется короткофокусным объективом. Вся глубина кадра в фокусе. Отчетливо видна часть решетки.

53. Искаженное лицо Евгения. Крупный план, лицом на аппарат. Планировка по диагонали.



54. «Монтажная формула» растаптывания Евгения. Три монтажных куска. Кусок первый: копыта коня, взятые на близком расстоянии короткофокусным объективом (Ф — 28 *мм*). Сильная оптическая деформация.

54а. Второй кусок: крупно морда коня; берется тем же объективом с сильным оптическим искажением.

54б. Лицо Петра с горящими глазами. Очень короткий монтажный кусок.

55. Очень крупно глаза Евгения. Планировка по той же диагонали, что и в крупном плане Евгения (в кадре 53). Жесткая оптическая вырисовка, резкое контрастное освещение.

56. Повторение «монтажной формулы» растаптывания в обратном порядке. Первый монтажный кусок — деформированное лицо Петра в сильном ракурсе.



56а. Второй монтажный кусок. Морда коня. Ракурс усилен, оптическая деформация также усилена.

56б. Третий монтажный кусок. Копыта коня. Ракурс и оптическая деформация усилены.

57. Евгений рванулся, как бы прикрываясь рукой от удара. В этом же кадре резкий поворот и выход из поля зрения.

58. Начальный кадр пробега Евгения по второй спирали. Точка зрения взята сверху. Направление пробега показано пунктирной стрелкой.

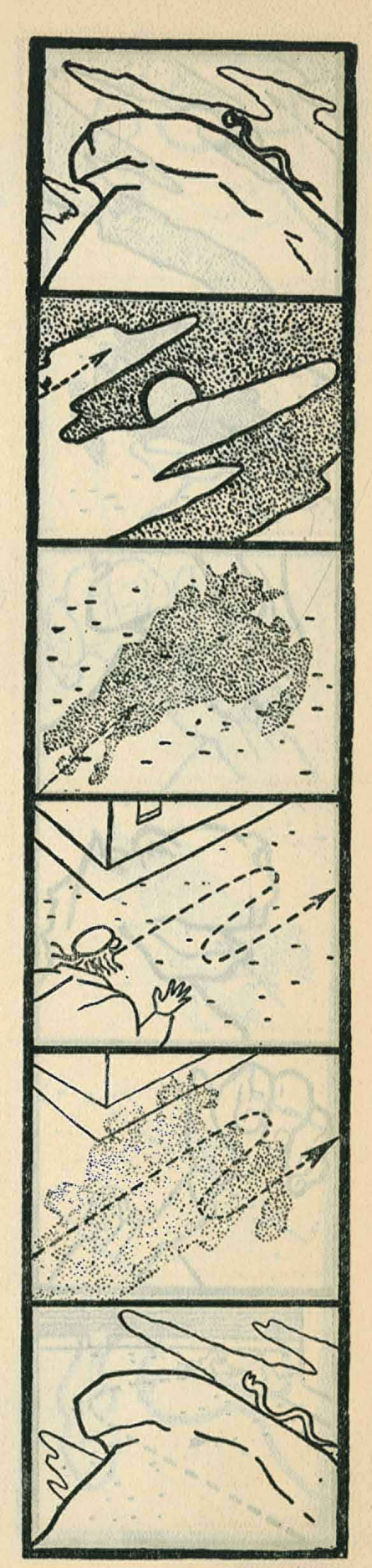
58а. Булыжная мостовая и часть решетки. В кадр входит тень «Медного всадника». Тень появляется из левого нижнего угла кадра.

Техническая расшифровка: здесь, как и во всех последующих кадрах, тень впечатывается лабораторным путем с заранее снятого негатива.

59. Тень «Медного всадника» разворачивается на поверхности булыжной мостовой и уходит из кадра в том же направлении, в котором пробежал Евгений.

60. Гранитная скала без «Медного всадника».

Техническая расшифровка: съемка может быть произведена на месте с помощью изолирующей маски; снимается памятник, причем изображение всадника при экспонировании прикрывается фигурной маской; после первой экспозиции весь снятый негатив отматывается до начального кадра, и производится вторичная экспозиция; изолирующей маской прикрывается уже снятое изображение гранитной скалы, а на неэкспонированный верхний участок кадра доснимаются пробегающие облака.



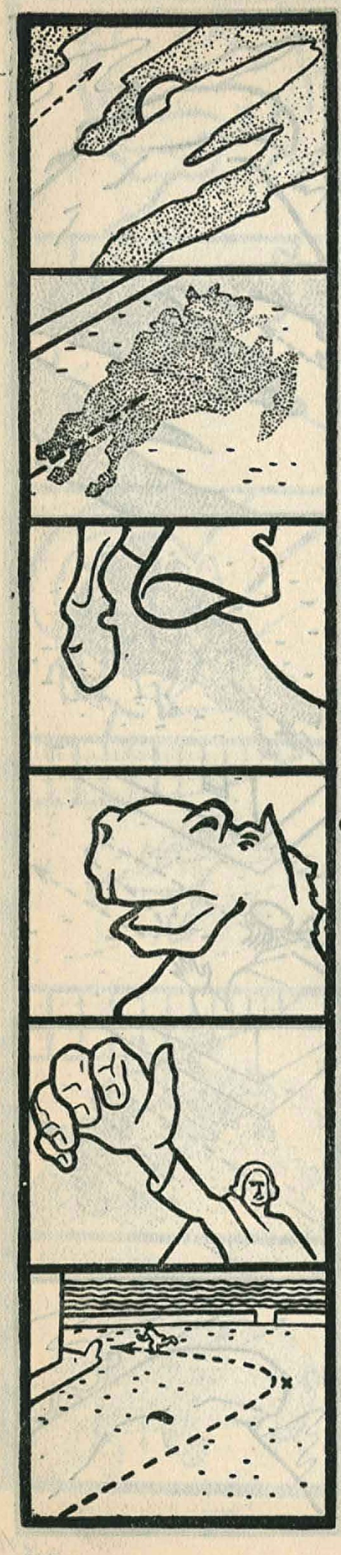
61. Монтажная перебивка. Облако быстро затягивает лунный диск. Планировка по диагонали, направление которой показано пунктирной стрелкой.

62. По той же диагонали через кадр пролетает тень «Медного всадника».

63. В верхней части кадра угол дома. По той же диагонали, что и в предыдущих кадрах, пробегает Евгений. В месте, показанном на схеме поворотом пунктирной стрелки, Евгений припадает и на мгновение останавливается. Затем он выходит из поля зрения аппарата. Несколько секунд зритель видит пустой кадр.

63а. Тот же монтажный кусок. В кадр вбегает тень «Медного всадника», на мгновение задерживается в центре кадра и уходит из поля зрения.

64. Гранитная скала без «Медного всадника».



65. Монтажная перебивка. Облако затягивает лунный диск. Направление движения облака в кадре показано на схеме пунктирной стрелкой.

66. Через кадр по той же диагонали пролетает тень «Медного всадника».

67. «Скок» всадника дается «монтажной формулой« из трех кусков. Кусок первый: копыта коня в сильном ракурсе с большим оптическим искажением.

67а. Второй монтажный кусок: морда коня в сильном ракурсе с большим оптическим искажением.

67б. Третий монтажный кусок: протянутая рука Петра, спланированная перспективно, по диагонали кадра. Непропорционально увеличенная благодаря оптическому искажению кисть руки (снимается объективом Ф—25 *мм*).

68. По горизонту кадра часть набережной Невы. В левой стороне кадра угол дома. Общий план, взятый с верхней точки. Евгений пробегает через кадр и скрывается за углом дома. Направление пробега показано пунктирной линией. В точке, помеченной на схеме крестом, Евгений совершает поворот.

69. Повторение предыдущей «монтажной формулы». «Скок» всадника. Первый монтажный кусок — копыта коня.

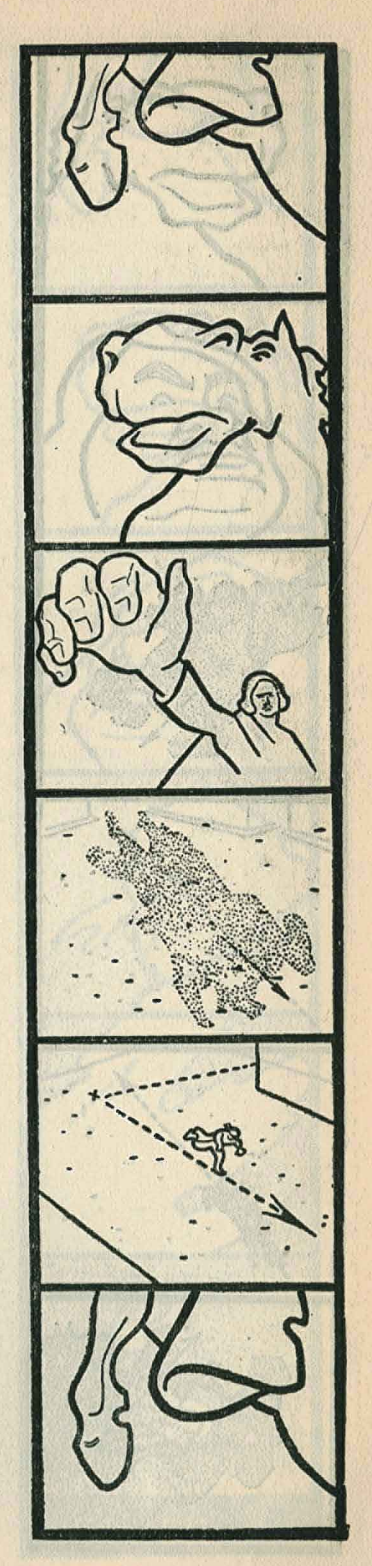
69а. Второй монтажный кусок той же «монтажной формулы» — оптически деформированная морда коня.

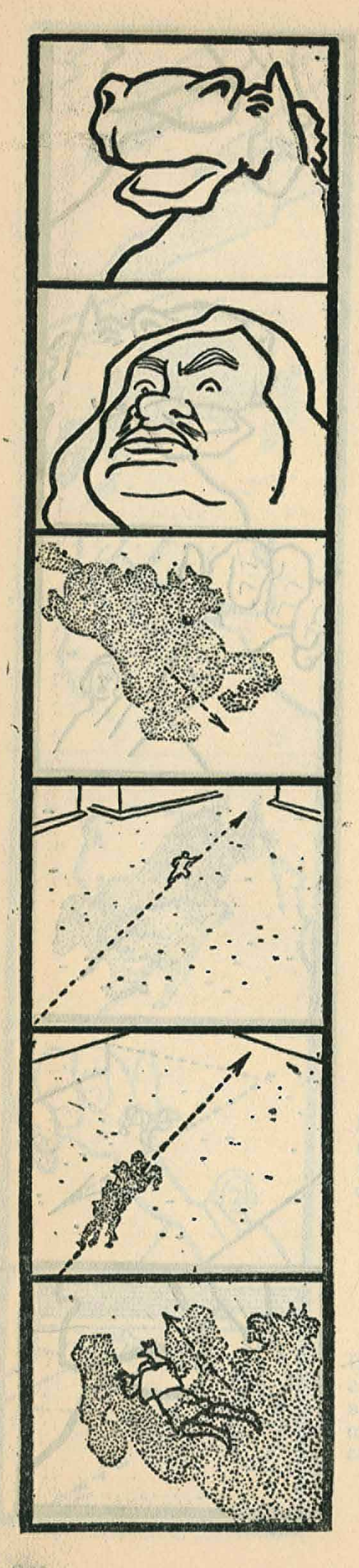
69б. Третий монтажный кусок — протянутая рука Петра. Условия сьемки те же, что и в кадре 67б.

70. Через кадр проносится тень «Медного всадника». Направление показано пунктирной стрелкой.

71. В том же направлении пробегает Евгений, совершая поворот в месте, помеченном крестом. Этот кадр дублирует пробег Евгения в кадре 68, с той разницей, что здесь Евгений бежит на аппарат. Планировка в принципе та же, что и в кадре 68 (сохраняется композиционная преемственность, служащая связующим звеном между этими двумя кадрами, таким образом в монтаже непрерывность бега Евгения не нарушается).

72. «Скок» всадника. Первый монтажный кусок — копыта коня.





72а. Второй монтажный кусок — морда коня. Третий монтажный кусок — лицо Петра. Во всех трех кусках те же условия съемки, что и в предыдущих повторениях этой «монтажной формулы».

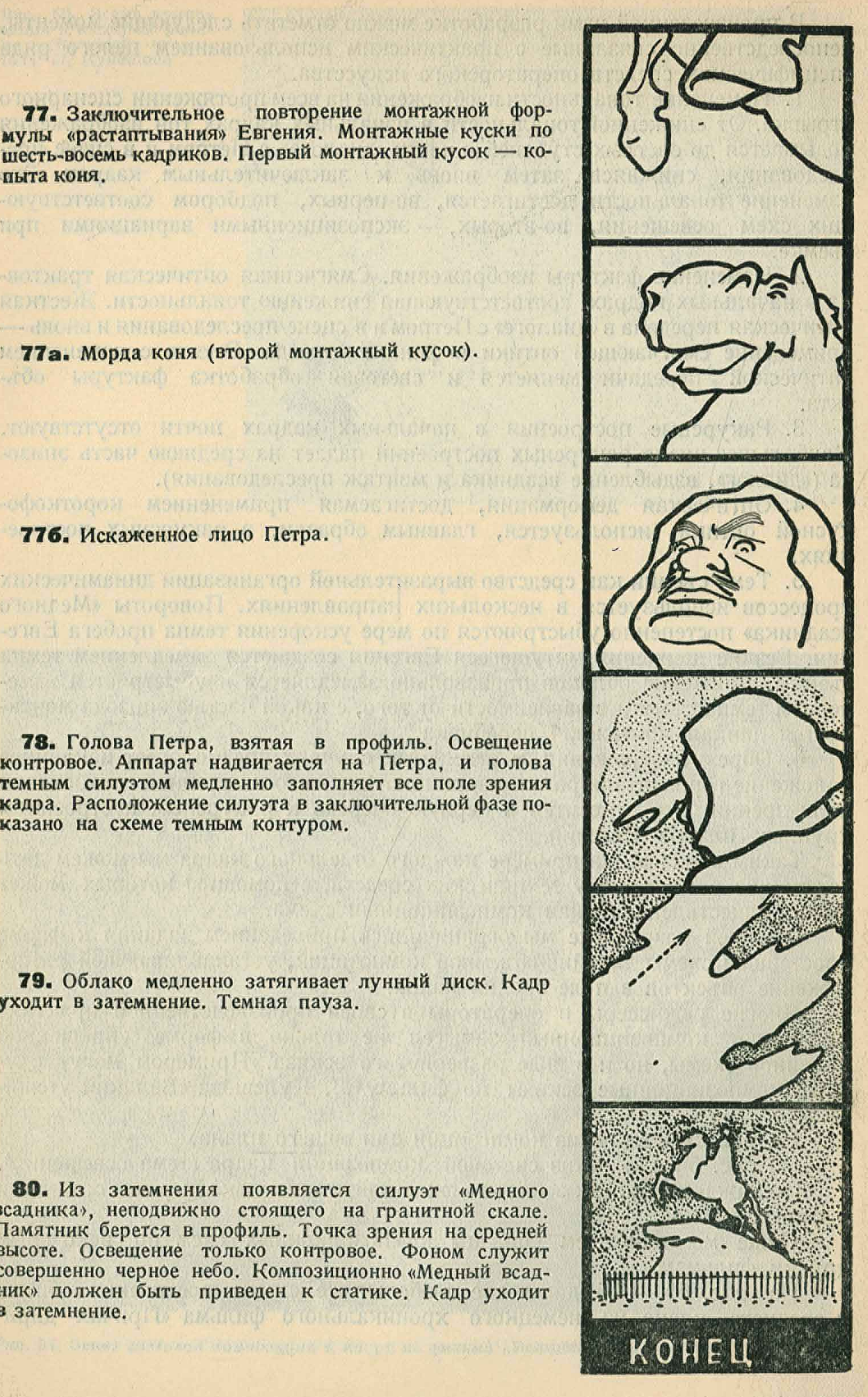
72б. Третий монтажный кусок — лицо Петра.

73. Тень «Медного всадника» проносится через кадр в направлении, показанном стрелкой (противоположно направлению пробега Евгения в следующем кадре).

74. Общий план, взятый с верхней точки. По диагонали через кадр пробегает маленькая фигурка Евгения.

75. Тот же кадр. По той же диагонали пролетает тень «Медного всадника».

76. В кадр вбегает Евгений и падает. Планировка диагональная. Несколько мгновений Евгений лежит неподвижно. Затем пытается подняться. В том же направлении в кадр вдвигается тень «Медного всадника» и накрывает Евгения.



77. Заключительное повторение монтажной формулы «растаптывания» Евгения. Монтажные куски по шесть-восемь кадриков. Первый монтажный кусок — копыта коня.

77а. Морда коня (второй монтажный кусок).

77б. Искаженное лицо Петра.

78. Голова Петра, взятая в профиль. Освещение контровое. Аппарат надвигается на Петра, и голова темным силуэтом медленно заполняет все поле зрения кадра. Расположение силуэта в заключительной фазе показано на схеме темным контуром.

79. Облако медленно затягивает лунный диск. Кадр уходит в затемнение. Темная пауза.

80. Из затемнения появляется силуэт «Медного всадника», неподвижно стоящего на гранитной скале. Памятник берется в профиль. Точка зрения на средней высоте. Освещение только контровое. Фоном служит совершенно черное небо. Композиционно «Медный всадник» должен быть приведен к статике. Кадр уходит в затемнение.

В произведенной нами разработке можно отметить следующие моменты, непосредственно связанные с практическим использованием целого ряда специфических средств операторского искусства.

1. Изменение тональности изображения на всем протяжении сценарного отрывка. От сниженной тональности в начальных кадрах тон изображения подымается до светлых ступеней в части «диалога» с Петром и в сцене преследования, снижаясь затем вновь к заключительным кадрам. Это изменение тональности достигается, во-первых, подбором соответствующих схем освещения, во-вторых, — экспозиционными вариациями при съемке.

2. Изменение фактуры изображения. Смягченная оптическая трактовка в начальных кадрах, соответствующая снижению тональности. Жесткая оптическая передача в «диалоге» с Петром и в сцене преследования и вновь — применение смягчающей оптики в финале эпизода. Вместе с изменением оптической передачи меняется и световая обработка фактуры объекта.

3. Ракурсные построения в начальных кадрах почти отсутствуют. Наибольшее число ракурсных построений падает на среднюю часть эпизода («диалог», вздыбление всадника и монтаж преследования).

4. Оптическая деформация, достигаемая применением короткофокусной оптики, используется, главным образом, в ракурсных построениях.

5. Темп съемки как средство выразительной организации динамических процессов используется в нескольких направлениях. Повороты «Медного всадника» постепенно убыстряются по мере ускорения темпа пробега Евгения. Резкие движения мятущегося Евгения создаются замедлением темпа съемки. Движение облаков произвольно замедляется и убыстряется изменением темпа съемки в зависимости от того, с какой частью эпизода монтируется данная монтажная перебивка.

6. Обрез изображения в отдельных случаях предполагает наклонное положение горизонтали рамки кадра по отношению к истинной горизонтали поля зрения. Это относится в первую очередь к ракурсным построениям крупных планов Евгения.

Таким образом, на примере каждого отдельного кадра мы можем дать детальную расшифровку технических средств, с помощью которых может быть осуществлена данная композиционная схема.

В нашей разработке мы ограничились приведением задания к форме простейшей схемы линейно-объемной композиции, устанавливающей расположение объектов в поле зрения кадра.

Многие режиссеры и операторы в своей производственной практике фиксируют композиционный замысел не только в форме упрощенной линейной схемы, но и в виде развернутого эскиза. Примером могут служить композиционные эскизы по фильму Л. Кулешова «Великий утешитель».

На рис. 53 дан эскиз композиции для общего плана.

На рис. 54 дан эскиз световой композиции кадра (тема освещения).

По каждому из этих эскизов можно найти несколько вырезов средних и крупных планов.

Ниже мы помещаем образцы композиционных схем по некоторым другим фильмам.

На рис. 55 — 56 даны две любопытные схемы построения общего и среднего плана из немецкого хроникального фильма «Причал дирижабля».

Рис. 53. Эскиз композиции к кадру из фильма „Великий утешитель“ Л. Кулешова

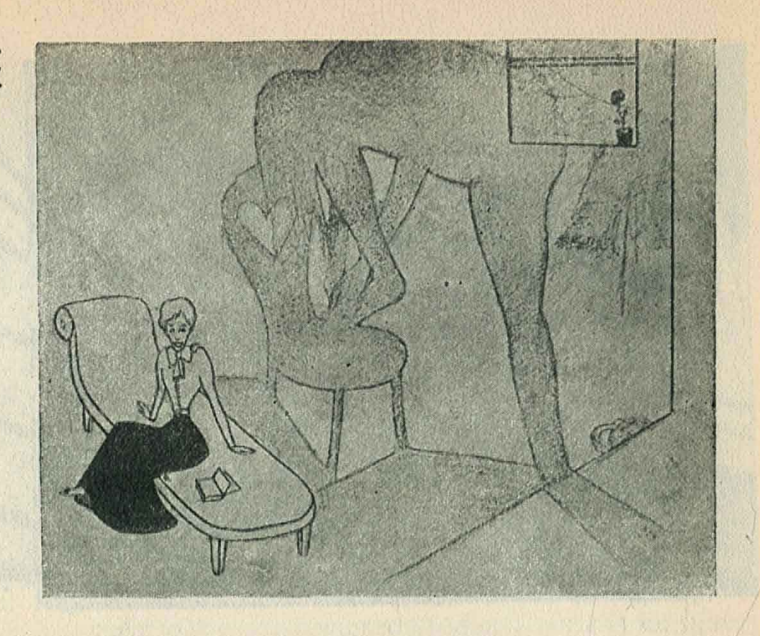


Рис. 54. Эскиз световой композиции к кадру из фильма „Великий утешитель“

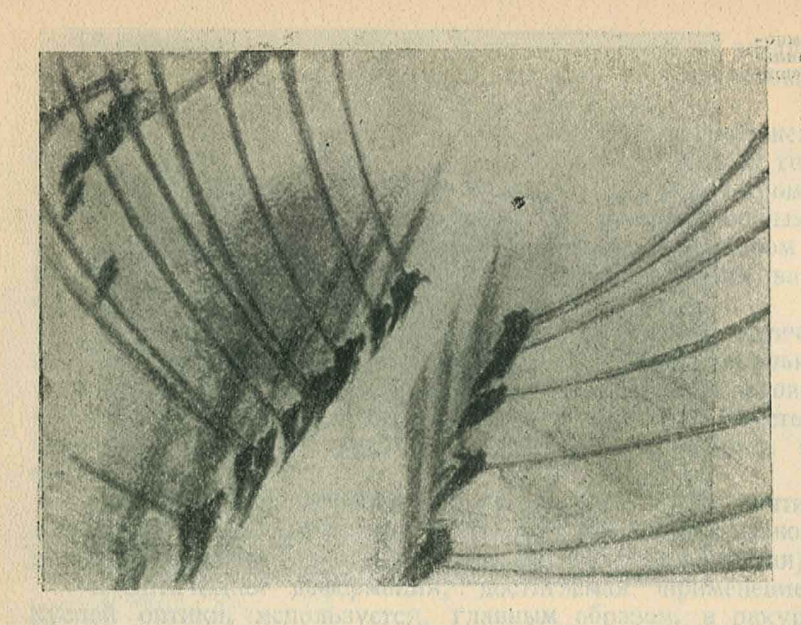


Рис. 55. Композиционный эскиз к фильму „Причал дирижабля“ (общий план)

Рис. 56. Композиционный эскиз к фильму „Причал дирижабля“ (средний план)

Рис. 57. Эскиз линейно-объемной композиции к кадру из американского фильма „Бунт в каторжной тюрьме".



По этим схемам можно с достаточной полнотой судить о характере композиционного построения двух смежных монтажных кусков. Как в наклоне фигур, так и в направлении причальных канатов в первом и во втором кадре отчетливо видна композиционная преемственность.

На рис. 57 приводится схема линейно-объемной композиции среднего плана из американского фильма «Бунт в каторжной тюрьме». Здесь мы имеем законченную композиционную схему кадра, поскольку точно установлены обрез рамки кадра, ракурс и точка зрения на объект.

6
статика и динамика в композиции кадра

Динамика кадра может быть выявлена как через непосредственное движение объекта в кадре (или движение точки зрения аппарата по отношению к объекту), так и через соответствующую форму композиционного построения статического объекта. В первом случае преобладающим признаком динамики кадра будет непосредственное *кинетическое* движение. Во втором случае — это будет потенциальное движение самих по себе статичных изобразительных форм, выраженное и подчеркнутое композиционным построением.

Такое разделение на кинетику кадра и потенциальное движение статичных по своему существу изобразительных форм производится нами лишь условно, в плане анализа, ибо понятие динамики кадра само по себе является обобщающим, охватывая как признаки кинетики, так и признаки композиционного движения изобразительных форм. Помимо того, динамика отдельного кадра во всех случаях связана с динамикой монтажной композиции, вне которой не может быть правильного разрешения внутрикадрового движения.

Рассматривая вопрос внутрикадрового движения, мы считаем, что наиболее существенно определить те основные методы динамической организации кадра, которые могут иметь практическое значение для оператора. Если оператор не имеет отчетливого представления об основных принципах динамического построения кадра, то кинетическое движение в большинстве случаев перерастает в примитивные формы «внутрикадровой суматохи». Это имеет место в особенности тогда, когда перед оператором стоит задача планировки в кадре массовой сцены, с интенсивным движением. Здесь нередко движение массовки в 200—300 человек воздействует на зрителя неизмеримо менее выразительно, нежели правильно организованное движение 20—30 человек.

Если мы рассмотрим приведенные на рис. 58 восемь схем направления кинетического движения в кадре, то сможем установить по этим схемам два момента.

1. Направление кинетического движения относительно рамки кадра (это направление обозначено стрелкой).

2. Направление кинетического движения относительно статического окружения, служащего фоном для движения объекта; планировка

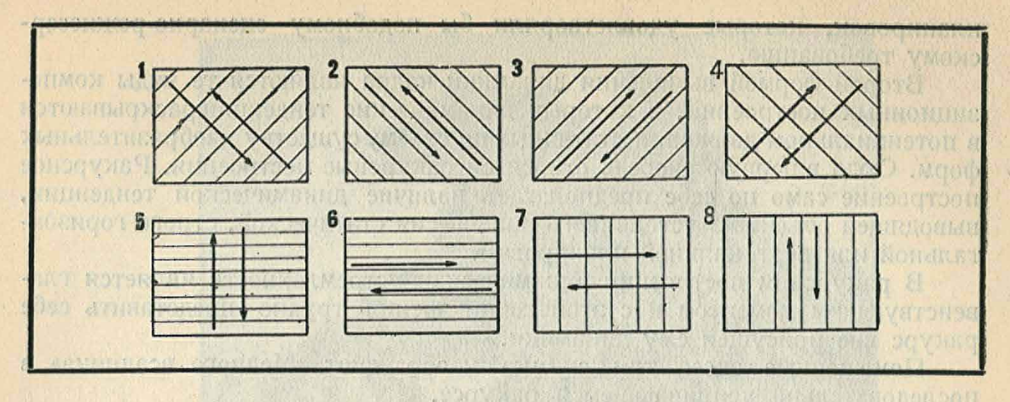


Рис. 58. Схемы направления кинетического движения в кадре

статического окружения на схеме условно показана параллельной штриховкой.

На первой схеме статический фон спланирован по одной диагонали кадра, в то время как движение объекта протекает в направлении противоположной диагонали. Динамические тенденции в кадре резко акцентируются, с одной стороны, противоположностью движения объекта и планировки фона, а с другой стороны, — конфликтом между направлением движения и сторонами рамки кадра.

Во второй схеме этот конфликт между направлением движения и планировкой статического фона отсутствует, в силу чего динамика кадра будет выявлена в меньшей степени.

В третьей схеме мы имеем ту же планировку, что и во второй схеме, но по противоположной диагонали. Четвертая схема дает планировку, аналогичную первой схеме, но также по противоположной диагонали. В пятой схеме планировка фона дана в направлении, параллельном направлению горизонтальных сторон рамки кадра. Движение же протекает в направлении, параллельном вертикальным сторонам рамки кадра. По сравнению с первой схемой здесь движение будет выражено также в более ослабленной форме, так как конфликт между направлением движения и планировкой фона снимается параллельностью сторон рамки кадра.

Наконец, наиболее слабое выражение динамики мы получим при планировках по схемам шестой и восьмой. Здесь движение протекает как параллельно сторонам рамки кадра, так и параллельно направлению, взятому в планировке фона. Седьмая схема аналогична пятой схеме.

Итак, наибольшей степени выявления динамики мы достигнем при тех видах диагональных планировок движения, когда статический фон спланирован по противоположной диагонали. Ослабленный эффект мы получим либо при дублировании направления движения параллельностью сторон рамки кадра, либо при дублировании направления движения планировкой фона.

Выбрать тот или иной вид планировки движения в композиционном построении кадра оператор может только тогда, когда сюжетная мотивировка движения определена с достаточной ясностью. Далеко не всегда по заданию кадра необходимо искать наибольшую степень выражения динамики.

В отдельных случаях именно по сюжетному заданию требуется ослабленный динамический эффект, и тогда оператор должен искать такие виды

планировок, которые удовлетворяли бы подобному сценарно-режиссерскому требованию.

Второй формой выявления динамики кадра являются те виды композиционных построений, в которых динамические тенденции раскрываются в потенциальном движении статичных по своему существу изобразительных форм. Сюда в первую очередь относятся ракурсные построения. Ракурсное построение само по себе предполагает наличие динамической тенденции, выводящей объект из устойчивого равновесия статической, строго горизонтальной или вертикальной планировки.

В ракурсном построении динамическая устремленность является главенствующим моментом и с этой точки зрения трудно представить себе ракурс вне присущей ему динамики.

Помещенные здесь три снимка изображают «Медного всадника» в последовательно усиливающемся ракурсе.

На верхнем кадре мы видим относительно небольшой ракурс при боковой точке зрения.

Средний кадр уже дает увеличение ракурса, причем точка зрения сдвинута несколько влево. В этом кадре динамический эффект усилен не только увеличением ракурса, но и масштабным укрупнением объекта.

В третьем нижнем кадре ракурс взят наиболее резко, и фигура еще больше укрупнена. Здесь динамический эффект по сравнению с предыдущими кадрами является максимальным.

Смонтировав эти три кадра в приведенной последовательности, мы получим эффект «вздыбления» монумента, который необходим был нам по сценарному заданию «Медного всадника», изложенному в разделе пятом. Динамика ракурсных построений каждого отдельного кадра при коротком метраже кусков переключается здесь в динамику монтажа.

Аналогичного в принципе эффекта мы могли бы достичь с помощью непрерывного изменения точки зрения камеры при постепенном приближении к объекту. В этом случае мы получили бы один непрерывный монтажный кусок, в котором объект постепенно проходит все стадии ракурсного построения.

Здесь динамический эффект осуществлялся бы исключительно за счет внутрикадровой динамики без переключения в динамику монтажа.

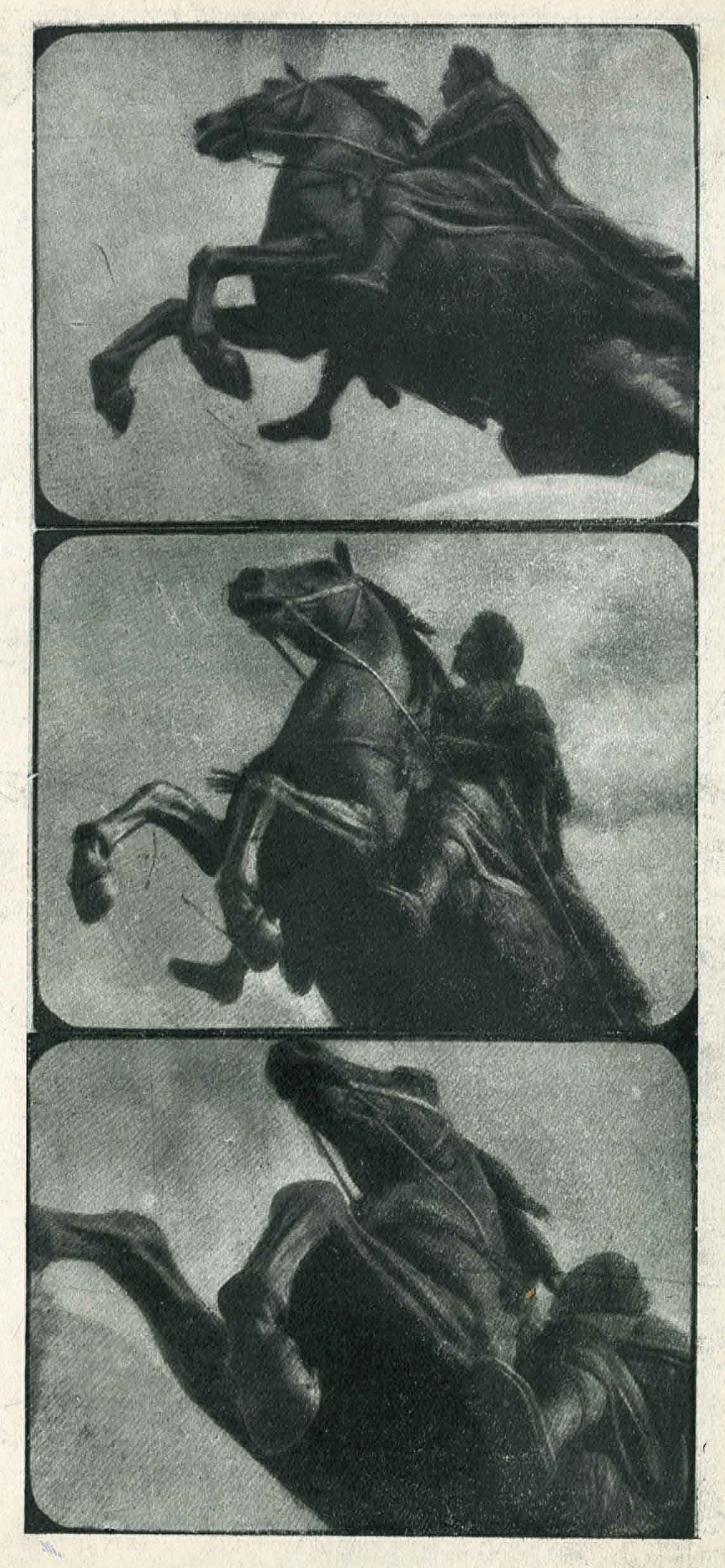
В ракурсных построениях существенную роль играет выключение из поля зрения статической точки опоры. Если мы представим себе в одном и том же ракурсе фигуру человека, снятую в полный рост и по пояс, то во втором случае динамический эффект будет сильнее, нежели в первом, ибо статическая точка опоры остается невидимой для зрителя. То же самое можно заметить и при взгляде на помещенные выше три кадра «Медного всадника». Чем шире берется план, чем ближе мы подходим к показу статической точки опоры, — тем слабее будет выявлен динамический эффект ракурсного построения.

Остановимся вкратце еще на нескольких общих моментах, определяющих признаки статической и динамической композиции в построении кадра.

Симметричное фронтальное построение, отличающееся устойчивостью равновесия, в наименьшей степени выявляет динамические тенденции объекта.

Асимметричное диагональное построение, напротив, является характерным признаком динамической композиции.

Плоскостное, одноплановое построение менее динамично, нежели построение глубинное и многоплановое. Многоплановость создает ощущение глубины, и глаз, связывающий передний план с дальним, в большей мере



Динамика ракурсного построения

склонен к восприятию динамики, нежели при статическом созерцании однопланового плоскостного построения. Впечатление глубинности почти всегда рождается из сопоставления переднего плана с дальним, и в этом по существу заложен динамический эффект уходящей вдаль перспективы.

Диагональная планировка линейной перспективы в свою очередь даст более сильный динамический эффект, чем симметричная планировка с центральной точкой схода.

С точки зрения тональности кадра, композиции, построенные на резком тональном контрасте, будут динамичнее композиций, осуществленных в смягченной и однообразной тональности.

Резкая оптическая передача в большей мере располагает к восприятию динамического сюжета, нежели смягченная оптическая передача «живописной трактовки», располагающей к пассивному созерцательному восприятию.

Таковы некоторые общие моменты, характеризующие методы выявления динамики изобразительных элементов кадра. Следует подчеркнуть, что динамический эффект отдельного кадра в общем виде не может быть определен вне монтажной композиции данного эпизода, так же как не может быть найдена композиционная форма отдельного кадра вне общего признака композиционной преемственности.

Изолируя отдельный элемент в кадре и придавая ему динамическую устремленность без учета композиционного задания кадра в целом, мы нарушаем внутрикадровое сюжетное развитие, что в свою очередь отражается на развитии сюжета в монтажной композиции фильма. Статика и динамика отдельного кадра неразрывно связаны со статикой и динамикой сюжетного развития.

Подобно решению общих композиционных проблем статическое или динамическое решение отдельного кадра может быть найдено только на основе анализа сюжетного развития сценария в его законченном виде.

Таким образом, и в этой области признак композиционной преемственности полностью сохраняет свое значение.

7 принцип композиционного единства

Напомним вкратце условную методическую схему композиционной разработки, проведенную в предыдущих разделах.

1. Анализ темы литературного отрывка.
2. Определение изобразительных характеристик по материалу сценария.
3. Изложение основных направлений в стилевой трактовке.
4. Изложение сюжета.
5. Построение мизансцены.
6. Режиссерская раскадровка.
7. Определение точек съемки и монтажных групп по мизансцене и раскадровке.
8. Разработка композиционных схем.
9. Техническая расшифровка композиционных схем.

Таков примерный путь доведения тематического задания литературного сценария до его конкретного осуществления в изобразительности снимаемого фильма. Отсюда мы можем сделать следующие выводы.

В изобразительной трактовке фильма с точки зрения оператора могут существовать различные степени конкретизации задания.

1. Максимально свободное задание. Оператору дается тема, служащая для него исходным моментом в проведении всей разработки от начала до конца. Этот случай мы имеем почти исключительно в области хроникальной съемки. Оператор-хроникер производит самостоятельно сюжетную разработку хроникального очерка, проводя его через все ступени творческой конкретизации.

2. Сценарное задание в сценарной раскадровке. Сюжет конкретизирован, раскадровка имеется. В процессе съемки художественного фильма оператор на основе словесной экспликации режиссера конкретизирует изобразительную трактовку.

3. Минимально свободное задание — кроме сценарной раскадровки имеется и композиционная схема или эскиз. Оператору предлагается реализовать оптический образ, схематически заданный на рисунке.

Во всех перечисленных случаях нахождение правильной изобразительной формы отдельного кадра возможно лишь в том случае, если оператор уяснил себе внутреннюю непрерывную связь между ступенями конкре-

тизации темы, отношение друг к другу и роль в развертывании темы в целом. Только таким образом вскрывается основной определяющий признак в операторской работе — признак композиционной преемственности.

Прежде чем сформулировать заключительные выводы по данной главе, нужно остановиться еще на одном вопросе, играющем немаловажную роль в отчетливом уяснении специфики композиционного построения кинокадра.

Возможны ли какие-либо композиционные «рецепты», действительные для отдельных кадров, без учета указанного признака композиционной преемственности?

Этот вопрос возникает тогда, когда оператор в своей практике пытается абстрагировать отдельный кадр как самостоятельную изобразительную единицу из общего монтажного контекста. В этом случае нередко создается целый комплекс композиционных «законов», механически переносимый на любое композиционное задание. Подобные «законы» мы найдем во многих практических руководствах по художественной фотографии и кино.

В доказательство несостоятельности подобных инструктивных указаний в применении к специфике композиции кинокадра продемонстрируем некоторые «общепринятые» положения этого вида.

Приводимый материал взят из американского сборника «Совершенный фотограф» и частично из немецких руководств по кинолюбительству.

«Горизонт не должен резать середины кадра.

— Линии горизонта не должны итти параллельно нижнему канту кадра.

— Установка аппарата должна быть строго горизонтальна (для этого на штативе имеется уровень).

— Изображения с равномерным и однообразным первым планом не выразительны.

— При съемке архитектуры не следует «заваливать» изображение. Сильный ракурс искажает.

— Перспектива должна строиться по диагонали кадра (учитесь у Леонардо-да-Винчи).

— Предмет, снятый сверху по вертикали, теряет форму.

— Слишком крупный план антихудожественен.

— Широкоугольная оптика деформирует перспективу.

— Глубина снимка должна быть в фокусе.

— Объект, снятый снизу, деформируется.

— Освещайте мягким, рассеянным светом.

— Равномерно заполняйте пространство кадра.

— Основной объект должен быть скомпанован в центре кадра: иначе нарушается цельность снимка.

— Резкие движения неблагоприятны для съемки. Они смазываются на экране.

— Резкие тени и силуэты неприятны на экране. Работайте на полутени».

И так далее.

Каждый закон, каждый рецепт предостерегает от «искажения и деформации». Зритель «боится резких впечатлений», он хочет спокойно созерцать «нормальные» изображения такими, какими он привык их видеть в натуре.

Эта наука о «деформациях» и «искажениях» уже давно опровергнута кинематографом. На экране мы видим кадры, снятые с аэроплана и поэтому вообще не имеющие видимой линии горизонта, мы видим людей, снятых с любой точки зрения, силуэты с «неравномерным» освещением, крупные планы без глубины, архитектуру, снятую по вертикали, — словом все то, что противоречит «художественности» в таком узком условно формальном понимании. Аппарат ставится вкривь и вкось, объектив смотрит вверх и вниз, резкие движения смазываются на экране, — и тем не менее этим кадрам нельзя отказать в выразительности. Любой оператор-хроникер на деле докажет нелепость подобных композиционных ограничений, но вопреки всему где-то в дебрях застарелого консерватизма продолжает свое существование эта «на-

ука» о «деформациях», подавляя своей «авторитетностью» и калеча художественное чутье подрастающего киномолодняка.

В чем же дело? В чем действительная опасность «искажений» и «деформаций» и где ее следует искать?

Опасность «искажения» возникает там, где нарушается правильность трактовки содержания отдельного кадра, где нарушается единство между смысловым заданием кадра и его формальным разрешением. Если композиционное построение кадра не выражает смысловое задание, рождающееся на основе анализа содержания сценария, то в этом случае мы действительно будем иметь разрыв между психологической действенностью оптического образа и значением художественного образа, задуманного в сценарии фильма. В этом случае мы будем иметь самодовлеющее трюкачество, эстетизирующий формализм. Отсюда очевидно, что противоречия между изобразительной и сценарно-режиссерской трактовкой сценария в действительности имеют гораздо более глубокое принципиальное основание, нежели формальное разрешение одного изолированного кадра, рассматриваемого вне монтажного контекста. Стало быть и «законы» композиции следует выводить не на основе анализа отдельного кадра, а путем установления общего принципа композиции в кино, — принципа, определяющего общую методику композиционного построения.

В предшествующем анализе мы условно разграничили четыре основных направления, которые предполагают четыре формы решения общей композиционной задачи.

Первая форма — форма объемно-пространственного решения композиции, или, как мы ее условно называем, — линейно-объемная композиция. Располагая предметы в пространстве кадра, мы кладем в основу не признаки, характеризующие эстетическую законченность единичного снимка, а совокупность выразительных признаков, типичных для системы кадров в их монтажном контексте.

Вторая форма — световая композиция, стоящая в зависимости от характера разрешения объемно-пространственной композиции кадра.

Третья форма — тональная композиция, функционально связанная с композицией световой.

Четвертая форма — композиция во времени, рождающаяся из совокупности кинетических признаков. Эта композиционная форма определяет внутрикадровую ритмику и стоит в непосредственной зависимости от ритмики монтажа.

В каком взаимодействии находятся между собой эти четыре композиционные формы?

Мы полагаем, что эти четыре формы могут рассматриваться и как четыре последовательных этапа решения общей композиционной задачи, и как четыре самостоятельных типа композиции. Если у оператора преобладает орнаментально-плоскостное представление о кадре, то естественно предположить, что объемно-пространственные элементы в его решениях будут играть второстепенную роль. Если же глубинное восприятие является для данного оператора первичным, то очевидно и объемно-пространственные решения будут для него наиболее характерными. Практически всегда преобладает либо та, либо иная форма композиционных решений. Помимо того возможны и стилистические решения, целиком построенные на одном типе композиции с подавлением всех остальных элементов.

В примитивном виде мы можем иметь кинематографическое произведение, построенное на семантическом единстве сюжета вне всяких попыток композиционного раскрытия драматургического и режиссерского задания.

Это может быть также семантическое единство сюжета, построенное на единстве световой и тональной композиции.

Это может быть семантическое единство, построенное на единстве ритмических признаков.

Это может быть, наконец, переключение сюжетного и семантического единства в органическое единство всех четырех композицонных форм, которыми владеет изобразительная техника кинематографа, и здесь мы получаем высшую, наиболее полноценную и законченную форму взаимодействия композиции фильма и композиции кадра.

Во всех четырех случаях единство может достигаться не только простым «соответствием» композиционных форм, но подобно тому, как развертывается ассоциативное мышление, мы можем иметь любую композиционную форму, найденную либо по признаку ассоциативного сходства, либо по признаку ассоциативной смежности, либо по признаку ассоциативного контраста. Световая и тональная композиции могут иметь самостоятельные линии развития в монтаже, — линии, противопоставляемые форме линейной композиции, но на общем стыке всех четырех форм мы должны получить семантическое единство, определяющее правильность всего композиционного решения в целом.

Наличие же единства отдельных композиционных форм вне общей сюжетно-семантической мотивировки приводит к формальному решению композиционной задачи, т. е. к отрыву изобразительной трактовки фильма от трактовки драматургической и режиссерской.

Отсюда вытекает первый и единственный, с нашей точки зрения, композиционный закон — закон органического соподчинения целого и его частей.

Это есть соподчинение композиции монтажа и композиции кадра, с одной стороны, и соподчинение композиционных форм отдельных кадров принципу композиционной преемственности, — с другой.

Для иллюстрации этой взаимообусловленности внутрикадрового построения мы приводим здесь пример ретроспективного анализа линейной композиции, произведенного С. Эйзенштейном по одному из эпизодов «Броненосца Потемкина». На рис. 59 даны четырнадцать последовательно смонтированных кадров из сцены, предшествующей расстрелу на «Одесской лестнице». В этой сцене жители Одессы посылают ялики с продовольствием к бортам мятежного броненосца.

Мы полностью сохраняем авторскую расшифровку линейно-объемной композиции в том виде, как ее дает С. Эйзенштейн.

Взлет приветствий строится на отчетливом скрещивании двух тем:

1. Ялики устремляются к броненосцу.
2. Жители Одессы машут.

В конце обе темы сливаются.

Композиция в основном двухпланная: глубина и передний план. Темы, чередуясь, берут верх, выступая на передний план и отводя друг друга на задний.

Композиция строится: 1) на пластическом взаимодействии обоих планов (внутри кадра), 2) на смене линий и форм по каждому плану от кадра к кадру (монтажно). Во втором случае композиционная игра образуется из взаимодействия пластического впечатления предыдущего кадра в столкновении или взаимодействии с последующим (здесь разбор по чисто пространственному и линейному признаку, ритмически временное соотношение исследуется в другом месте).

Движение композиции (см. прилагаемые схемы) идет следующим образом:

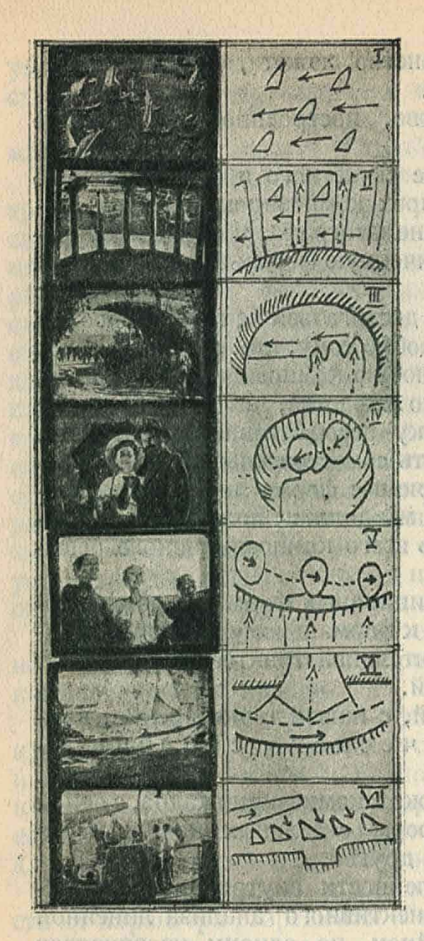


Рис. 59а. Кадры из фильма „Броненосец Потемкин“

I. Ялики в движении. Ровное движение, параллельное горизонтальному обрезу кадра. Все поле зрения занято первой темой, игрой мелких вертикальных парусов.

II. Усиливающееся движение яликов первой темы (этому еще способствует вступление второй темы). Вторая тема вступает на первый план строгим ритмом вертикальных неподвижных колонн. Вертикальные линии прочерчивают пластическое размещение будущих фигур (IV, V и т. д.). Взаимная игра горизонтальных следов и вертикальных линий. Тема яликов отодвигается вглубь. В нижней части кадра вступает пластическая тема дуги.

III. Пластическая тема дуги разрастается на весь кадр. Игра смены членения кадра вертикальными линиями — дуговым построением. Тема вертикали сохраняется в движении людей, мелко идущих от аппарата. Тема яликов окончательно отодвинута вглубь.

IV. Пластическая тема дуги окончательно занимает первый план. Из оформления аркой переходит в противоположное разрешение: прочерчивается контуром группы, оформленной по кругу (зонтик дочерчивает композицию). Тот же переход в противоположность происходит и внутри вертикального построения: спины мелко двигавшихся вглубь людей сменяются крупными, неперемещающимися фигурами, снятыми с лица. Тема движения яликов сохраняется отраженно в выражении глаз и в их движении по горизонтали.

V. В первом плане обычная композиционная вариация: четное количество лиц сменяется нечетным. Два на три. Это «золотое правило» смены мизансцен имеет в своей основе традицию, восходящую еще к итальянской «Comedia del'arte» (направление взглядов при этом еще перекрещивается). Мотив дуги снова распрямляется на этот раз в противоположную изогнутость. Ему вторит, его поддерживая, новый параллельный дуговой мотив фона — баллюстрада. Тема яликов — в движении. Глаз — растягивается на всю ширину кадра по горизонтали.

VI. Куски I—V дают переход из темы яликов в тему смотрящих, развернутую на пять монтажных кусков. Интервал V—VI дает резкий обратный переход со смотрящих на ялики. Композиция, строго следуя содержанию, резко оборачивается всеми признаками в противоположность. Линия баллюстрады из глубины резко выбрасывается на передний план, повторяясь линией борта лодки. Ее сдваивает линия соприкосновения лодки с поверхностью воды. Основное композиционное членение одинаково, но разработка противоположна: кусок V—статичен, кусок VI—прочерчивается динамикой передвижения лодки. Деление на «три» по вертикали сохраняется у обоих кадров. Центральный элемент фактурно схож (рубашка женщины — материал паруса). Боковые элементы резко противоположны: черные пятна мужчин по бокам женщины и белые пролеты по бокам паруса. Членения по вертикали тоже противоположны: три фигуры, обрезанные низом кадра, переходят в вертикальный парус, обрезанный верхом кадра. Фоном выступает новая тема—броненосец в виде борта, срезанного сверху (подготовка к куску VII).

VII. Новый резкий оборот темы. Тема фона — броненосца — выдвигается на первый план (скачок оборота темы от V к VI служит как бы «форшлагом» к скачку VI—VII). Точка зрения поворачивается на 180°: сьемка с броненосца на море — обратная VI. На этот раз борт броненосца на первом плане и обрезан снизу. В глубине тема парусов, работающая вертикалями. Вертикаль матросов. Дуло в статике продолжает линию движения лодки предыдущего куска. Борт кажется дугой, перешедшей в прямую линию.

VIII. Повторяет IV в повышенной интенсивности. Горизонтальная игра глаз перебрасывается в вертикаль машущих рук. Тема вертикали из глубины выходит на первый план, вторя сюжетному переносу внимания на смотрящих.

IX. Два лица крупнее. Вообще говоря, неблагополучное сочетание с предыдущим куском. Следовало бы ввести между ними кусок в три лица, например повторить кусок V тоже в повышенной интенсивности. Получилось бы построение 2 : 3—2. Кроме того повторение привычной группы IV—V с новой концовкой IX заострило бы восприятие последнего куска. Положение спасает некоторое укрупнение плана.

X. Два лица переходят в одно. Очень энергичный взлет руки за кадр. Правильное чередование лиц (если ввести поправку между VIII и IX)—2 : 3 : 2 : 1. Вторая пара с правильным увеличением размера в отношении первой пары (правильное повторение с качественной вариацией). Линия нечетных различна и количеством и качеством (различны размеры лиц и различны их количества при соблюдении общего признака нечетности).

XI. Новый резкий оборот темы. Скачок, повторяющий V—VI в повышенной интенсивности. Вертикальный взлет предыдущего кадра повторяется вертикальным парусом. При этом вертикаль этого паруса проносится от горизонтали. Повторение темы VI в большей интенсивности и повторение композиции II с той разницей, что тема горизонтали движения яликов и вертикали неподвижных колонн здесь сплавлены в одно горизонтальное перемещение вертикального паруса. Композиция вторит сюжетной линии единства и слитности яликов и людей на берегу (прежде чем перейти к окончательной теме слияния: берега через ялики с броненосцем).

XII. Парус XI рассыпается во множество вертикальных парусов, мчащихся горизонтально (повторение куска I в повышенной интенсивности). Малые паруса движутся в направлении, обратном движению большого.

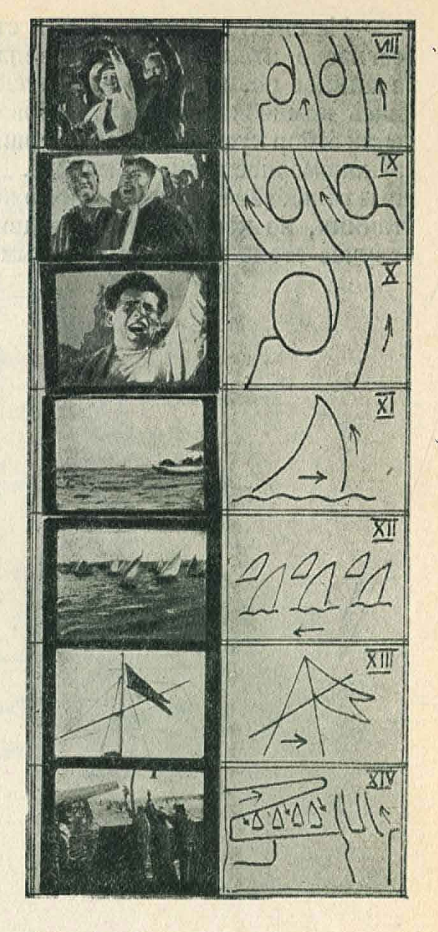


Рис. 59б. Кадры из фильма „Броненосец Потемкин“

XIII. Рассыпавшись на мелкие паруса, большой парус собирается вновь, но на этот раз уже не в парус, а в знамя над «Потемкиным». Новое качество куска, он и статичен и подвижен, — мачта вертикальна и неподвижна, полотнище рвется по ветру. Формально кусок XII повторяет кусок XI. Но замена паруса знаменем переводит принцип пластического объединения к объединению идейно-тематическому. Это уже не только вертикаль, пластически объединяющая отдельные элементы композиции, — это революционное знамя, объединяющее броненосец, ялики и берег.

XIV. Отсюда естественный возврат от флага к броненосцу. XIV повторяет VII— тоже в повышенной интенсивности.

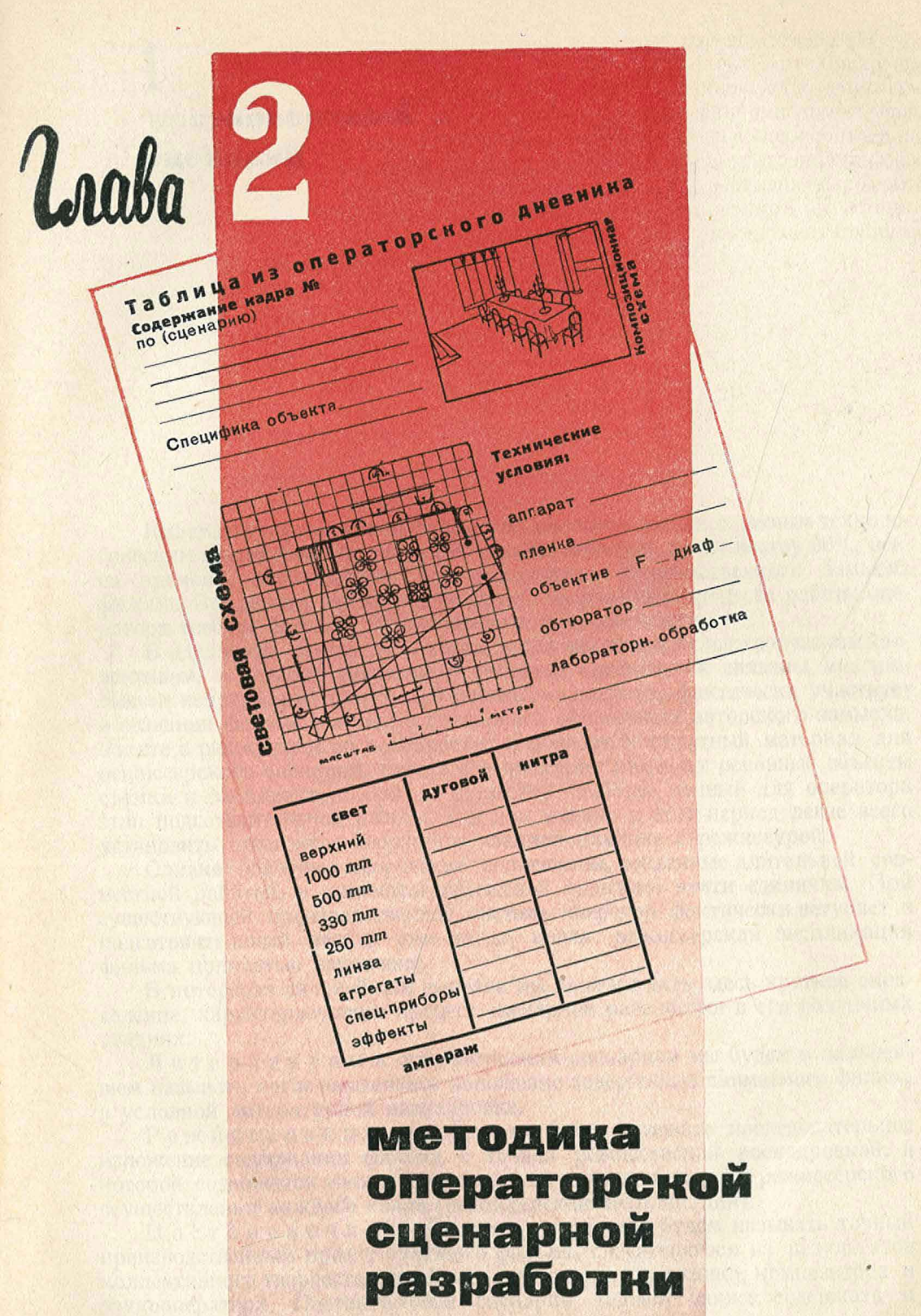
Этот же кусок вводит новую композиционную группу взаимоотношений яликов и броненосца в отличие от первой группы яликов и берега. Первая группа выражала тему: «ялики несут приветствия и подарки берега броненосцу». Вторая группа будет выражать братание яликов и броненосца.

Композиционным водоразделом и одновременно идеологическим объединителем обеих композиционных групп служит мачта с революционным знаменем.

Кусок VII, повторяемый первым куском второй группы XIV, является как бы форшлагом второй группы и элементом скрепления обеих групп между собой, как бы «рейдом» последующей группы в предыдущую. Во второй группе такую же роль будут играть куски машущих фигур, врезающихся между сценами братания яликов и броненосца.

Не следует думать, что и съемка и монтаж этих кусков производились согласно этим таблицам, сделанным априори. Конечно нет. Но сборка и взаимное размещение этих кусков на монтажном столе уже четко диктовались композиционными требованиями киноформы. Эти требования диктовали отбор кусков из всех имевшихся в распоряжении, они же устанавливали закономерность смены кусков. Действительно, ведь куски эти, рассмотренные только анекдотически и сюжетно, могут быть переставлены в любых сочетаниях, но композиционное движение через них вряд ли окажется в этом случае столь же закономерным по построению.

Глава 2



методика операторской сценарной разработки

1

постановочный сценарий

Кинематографическое производство является весьма сложным технологическим процессом. Организация съемки занимает по существу 90% всего времени, необходимого для реализации художественного замысла фильма. Вот почему организация самого творческого процесса работы оператора требует большой методичности и продуманности.

В идеальном случае, т. е. тогда, когда мы имеем дело с творческим коллективом, в котором режиссер и оператор органически связаны многими годами непрерывной творческой работы, — оператор фактически участвует в создании фильма с момента сценарного оформления авторского замысла. Вместе с режиссером он подбирает и обсуждает конкретный материал для режиссерского сценария, вместе с режиссером намечает основные объекты съемки и их характер. Это по существу наиболее ценный для оператора этап подготовительной работы, так как именно в этот период легче всего установить отчетливое творческое взаимопонимание с режиссурой.

Однако подобные творческие коллективы, созданные длительной совместной работой, в кинематографической практике почти единичны. При существующей производственной системе оператор фактически вступает в подготовительный период уже тогда, когда режиссерская экспликация фильма полностью закончена.

В интересах дальнейших выводов мы должны дать здесь краткое определение, характеризующее процесс сценарной разработки в его различных стадиях.

Литературным или авторским сценарием мы будем в дальнейшем называть последовательное изложение содержания снимаемого фильма в условной литературной раскадровке.

Режиссерским сценарием мы будем называть последовательное изложение содержания фильма с точной режиссерской раскадровкой, в которой содержатся также и указания на методы и способы режиссерского осуществления каждого кадра (режиссерская экспликация).

Постановочным сценарием мы будем называть точный производственный проект будущего фильма, слагающегося из результатов коллективного творчества режиссера, оператора, художника, композитора и звукооператора. Постановочный сценарий должен также содержать и

основные технические указания по всем разделам производственного процесса.

В производственной практике мы встречаемся и с такими формами работы, когда в производство пускается сценарий, не доведенный до окончательной разработки. Полагая, что подобный метод работы принципиально вообще недопустим, мы будем исходить только из полноценной формы сценарной разработки, т. е. из постановочного сценария.

С точки зрения операторского участия в постановочном сценарии можно указать следующие формы операторских разработок.

Первая форма. Съемочная книга (Dreh-Buch). Эта система принята в западной, в частности в германской, кинематографии. В съемочной книге дается по каждому кадру проект его технического осуществления. Вопросы композиционного построения совершенно отсутствуют.

Вторая форма. По каждому кадру, на основе плана декорации, представленного художником, намечены точки съемки.

Третья форма. По каждому кадру имеется композиционная схема.

Четвертая форма. По каждой композиционной схеме имеется техническая разработка.

Следует выделить две основные формы построения постановочного сценария, созданные в практике зарубежной и советской кинематографии лишь в последние два-три года.

В Германии инициатором реконструкции сценарной методики явился режиссер Франк Висбар *, отличающийся своими стремлениями к усовершенствованию кинематографического производственного процесса и реалистическими тенденциями в своем творчестве. Висбар отрицает изолированность в работе отдельных членов постановочного коллектива, утверждая необходимость коллективного творчества всех участников производственного процесса. На этом базируется и его метод сценарной разработки.

Основными предпосылками в его построении сценария являются коллективное творчество всей группы и упор на подготовительный период. Съемки начинаются тогда, когда по существу весь фильм готов начерно. Достигается это следующим образом.

Из первоначальной сценарной наметки (или, скажем, из литературного сценария) изготовляется некая промежуточная форма, подобная сценарию, но более высокого качества.

Эта форма, называемая Висбаром «papierfilm» (папир-фильм — бумажный фильм), и есть то новое звено в постановочной работе, которое этот режиссер склонен считать основным, наиболее важным.

«Папир-фильм» представляет собой рулон бумаги, на которую заносятся графы, соответствующие разным участкам постановочной работы: сюда заносится режиссерская экспликация (1 графа) каждого кадра.

Следующая графа заполняется оператором и содержит композиционную схему кадра и проект ее технического осуществления. Затем идут графы звукооператора, художника и, наконец, фотография пробы.

Весь бумажный рулон представляет собой в целом начерно смонтированный фильм в монтажной последовательности и с условным обозначением метража. Проматывая этот бумажный рулон, можно получить полное впечатление о методике осуществления будущего фильма и заранее предусмотреть все необходимые мероприятия.

---

* См. статью Э. Арнольди о сценарном методе Висбара в журнале «Советское кино» № 5 за 1933 г.

Система Висбара по существу объединяет постановочный сценарий с так называемыми монтажными листами и поэтому представляет собой наиболее полноценную форму подготовки фильма.

Однако внедрение этой системы в производство связано с необходимостью длительного подготовительного периода.

В советской кинематографии подобная система в несколько иной форме введена Л. Кулешовым. Создав длительный репетиционный период, Л. Кулешов дает возможность в широких пределах детализировать сценарную разработку. По линии операторской у Кулешова имеются не только композиционные схемы, но и законченные эскизы по отдельным кадрам.

Эти эскизы изготовляются в двух видах: 1) эскиз линейно-объемной трактовки, 2) эскиз световой и тональной композиции (тема освещения).

Следует также отметить предложение В. Жемчужного, сводившееся к двум формам фиксации предварительных сценарных разработок:

Первая форма содержит схему линейно-объемной и световой композиции;

Первая форма

1	5	9	схема установки аппарата и света	композиция кадра
2	6	10		
3	7	11		
4	8	12	выписка света	специальные приспособления

операторский сценарий

аппарат

1. Тип аппарата
2. Фокусное расстояние объектива (75,50,35...) и его марка.
3. Светосила
4. Фильтр

пленка

5. Сорт (п-к, с-х, с-п. . . . . . .)
6. Метраж.

элементы композиции

7. Масштаб (общ. крупн., средн. или цифровые обозначения).
8. Панорамы:
   а) горизонтальные,
   б) вертикальные.

разное

9. Диафрагмы:
   а) наружные
   из диафрагмы
   в диафрагму,
   б) внутренние
   из диафрагмы
   в диафрагму.
10. Наплывы.
11. Количество кадриков в секунду (25, 18, 40, 120 . . . . .).
12. Ампераж.

Вторая форма

Вторая форма содержит описание проекта технического осуществления композиционных схем по данному кадру.

Таким образом, здесь в первой форме имеются композиционные схемы, завершающие собой разработку изобразительного фильма на данном участке, а во второй — даются указания для технологического осуществления данной композиционной схемы.

Автор проекта сводит воедино и ту и другую форму, предполагая, что точное определение технических условий съемки возможно в подготовительный период. Между тем, как мы увидим в дальнейшем, это далеко не всегда соответствует условиям производственной работы.

Приведем еще один пример проведения предварительных операторских разработок, пример, наиболее типичный для всех попыток внести рационализацию в съемочный процесс.

кадр из фильма „Ордер на жизнь“	
ленинградская фабрика	
№ кадра	*1*
метраж	*4*
точка съемки	*Снизу, камера на полметра от земли.*
план	*Общий.*
технические особенности	*Контржуром. Снимать «моноклем», немного ускоренно. Из круглой диафрагмы.*
содержание кадра	*Горизонт. Снежное поле. Из-за горизонта всходит в утреннем тумане солнце. Идет караван верблюдов.*
окраска в вираж	*Без окраски.*
примечание	*Снимать в 5 час. утра, на рассвете.*

Здесь мы имеем технические указания к проведению съемки, выраженные в литературной форме. Схема же композиции, являющаяся по существу основным и самым главным руководящим моментом для оператора, отсутствует. Отсутствие композиционной схемы делает совершенно бессмысленным предрешение технических условий съемки в том виде, как это сделано здесь. Определение времени съемки на натуре, определение высоты камеры от земли, точки съемки возможно только на основе заранее выработанной композиционной схемы, с одной стороны, и детального ознакомления со специфическими условиями натуры на месте, — с другой. Таким образом, подобная форма предварительной технической операторской разработки в конечном счете ничего не предрешает и ничего не рационализирует, а является своеобразной «бюрократической отпиской».

Таким образом, в производственной практике советской и зарубежной кинематографии мы встречаемся со следующими формами операторских разработок:

1. Органическое включение элементов изобразительной трактовки в постановочный сценарий (система Висбара и Кулешова).

2. Создание самостоятельного операторского сценария, разрабатываемого параллельно с режиссерским сценарием (проект Жемчужного).

3. Отсутствие изобразительной трактовки фильма в предварительно разработанной форме и подмена ее техническими указаниями, не имеющими ре-

шающего значения в дальнейшем съемочном процессе (наиболее часто встречающаяся форма операторской подготовки на производстве).

Наиболее полноценной формой операторской подготовки к осуществлению фильма следует считать нахождение композиционной схемы кадра в процессе анализа авторского и режиссерского вариантов сценария и органическое включение этой композиционной схемы в постановочный сценарий. В этом случае композиционная схема становится неотделимым элементом всего постановочного проекта фильма в целом, каким в сущности и должен быть постановочный сценарий в его настоящем понимании. Проведение же операторских разработок в изолированном от постановочного сценария виде является компромиссным решением задачи. Практически оно возникает тогда, когда режиссерский вариант сценария не доводится до окончательной производственной формы, т. е. до формы постановочного сценария. Следует особенно подчеркнуть, что предварительная чисто техническая разработка без наличия хорошо продуманной композиционной схемы, на наш взгляд, совершенно лишена смысла.

Установив на основе предшествовавшего материала ряд моментов, определяющих формы операторского участия в творческом процессе подготовки и съемки фильма, следует дать характеристику и тех условий, при которых оператор действительно сможет выполнить возложенные на него творческие функции.

Очевидно, прежде всего должно быть налицо единство в творческих установках режиссера и оператора. Съемочные коллективы не могут быть подбираемы по методу простого административного назначения оператора на картину — без учета его творческих устремлений и данных.

Оператор должен быть активным участником разработки режиссерского варианта сценария в подготовительный период, так как только при этом условии он сможет до конца уяснить себе основной сценарно-режиссерский замысел в специфической для данного режиссера трактовке. Операторский анализ уже законченного режиссерского сценария, без участия оператора в процессе его разработки, дает значительно менее ценный материал для нахождения органической формы изобразительной трактовки. Вместе с тем участие оператора в процессе разработки режиссерского сценария даст возможность заранее учесть и включить в постановочный план операторские предложения, которые в отдельных случаях могут оказать решающее влияние и на режиссерскую трактовку фильма.

По окончании режиссерской разработки сценария оператору должен быть предоставлен известный срок совместной работы с художником фильма. В этот период утверждаются эскизы костюмов и декораций, а также совместно с художником разрабатываются композиционные схемы по отдельным объектам фильма.

Совместной работе с художником мы придаем особое значение. Специфика архитектурного строения декорации в павильоне заключается в том, что каждая декорация планируется для определенных точек съемки, с расчетом на объектив с определенным углом зрения. Нередки случаи, когда художник уже приступает к постройке декораций в павильоне без всякого предварительного согласования эскизов с оператором.

В результате построенная декорация оказывается неполноценной, так как не приняты во внимание особенности оптической передачи кинообъектива.

Рассмотрим теперь по отдельным этапам процесс осуществления операторской разработки в том виде, как это дано в принятой нами схеме. Совместно с режиссером оператор разрабатывает режиссерский вариант сценария. Параллельно с режиссерской раскадровкой и планировкой мизансцен оператор определяет основные моменты, необходимые для изобразительной трактовки данной сцены. К окончанию разработки режиссерского сценария оператор должен в законченной форме выявить:

основные моменты своей общей установки в изобразительной трактовке данного фильма (дается литературная характеристика),

свою установку в отношении изобразительной характеристики отдельных персонажей фильма,

свои основные технические требования в отношении декоративного оформления постановки, костюмов и грима и, наконец, технические требования, необходимые для составления сметы по картине.

Следующий этап работы сводится к законченному оформлению постановочного сценария, подлежащего производственному осуществлению. Элементы операторской разработки, включенные в постановочный сценарий, сводятся к следующему.

По каждому объекту фильма на основе композиционной схемы общего плана оператор разрабатывает в монтажном порядке композиционные схемы всех основных кадров данной сцены, имеющих определяющее значение в композиции монтажа. Здесь могут быть исключены монтажные перебивки второстепенного значения и кадры, съемка которых не связана со специальной планировкой. Считая нормальным размер звукового фильма в 2 400 *м* и принимая средний размер монтажного куска для звукового фильма в 5 *м*, мы получим около 480 кадров, из которых предварительной композиционной разработке могут подлежать около 300 кадров. В среднем, создание композиционных схем по указанному количеству кадров при совместной работе оператора и художника займет не более 10—15 рабочих дней. Разработанные таким путем композиционные схемы включаются в постановочный сценарий в качестве иллюстративного материала к каждому режиссерскому кадру. Схема дается в предельно упрощенной форме без всякой вырисовки деталей. В линейно-объемной схеме обычно дается только расположение предмета в пространстве кадра. Здесь предусматриваются планировка предметов по той или иной диагонали, высота горизонта в кадре, ракурс и т. д.

В тональной же схеме, которая строится после того, как установлена схема линейно-объемного построения, дается уже более усложненный рисунок. Сохраняя то же расположение предмета, что и в первой схеме, тональная схема дает кроме того расположение тональных пятен. На основе схемы тонального построения оператор в дальнейшем может судить о том, какой негативный материал следует применять при съемке данного объекта, каким фильтром необходимо пользоваться и каков должен быть контраст изображения.

На рис. 60 даны схемы композиционной разработки по фильму «Чапаев» (режиссеры Васильевы, оператор Сигаев).

Производить разработку световой схемы по каждому отдельному кадру нет необходимости, так как световая схема общего плана является определяющей для всего монтажного звена данной сцены. В том случае, если имеются специальные задания по освещению, могут быть разработаны и включены в постановочный сценарий дополнительные световые схемы.

В постановочный сценарий включается также весь материал, полученный при пробных съемках. Этот материал является руководящим, главным образом, в отношении актерского грима и костюмов.







Рис. 60. Композиционные эскизы по фильму „Чапаев“

В отношении же кадров, снимаемых на натуре, оператор дает материал в постановочный сценарий лишь после осмотра мест натурной съемки совместно с режиссером.

К постановочному сценарию должна быть приложена общая выписка на вспомогательные технические приспособления и осветительную аппаратуру. Выписка на осветительную аппаратуру составляется ориентировочно, исходя из освещения общих планов, установленных по макету декораций. Перед съемкой каждого объекта* выписка на свет подлежит уточнению.

В постановочный сценарий включаются также общие технические соображения оператора, связанные со съемкой отдельных объектов. Технические разработки по отдельным кадрам производятся лишь после детального ознакомления оператора с условиями съемки на натуре или в павильоне.

Если в процессе работы над фильмом предстоят комбинированные съемки, то постановочный сценарий должен содержать точный чертеж данной комбинированной съемки со всеми расчетами, указанием масштаба и т. д.

Таковы те основные требования, которые предъявляются к оператору в процессе разработки постановочного сценария. Мы намеренно выключаем здесь детальную техническую разработку по отдельным кадрам, так как включать материал такого рода в постановочный сценарий не представляется возможным. Композиционная схема всегда служит исчерпывающим критерием правильности понимания оператором изобразительных задач. Что же касается техники осуществления данной композиционной схемы, — эта задача в подавляющем большинстве случаев может быть разрешена только при детальном ознакомлении оператора с непосредственными условиями съемки на месте. Такая постановка вопроса отнюдь еще не означает, что предварительная техническая разработка композиционной схемы кадра становится невозможной. Напротив того, рациональное осуществление съемочного процесса требует наличия предварительной технической разра-

* Под термином объект мы понимаем законченный эпизод, снимаемый в одной и той же декорации или в одном и том же натурном окружении.

ботки, но условия ее проведения диктуют несколько иную форму сценарной фиксации, нежели та, которая необходима для пуска в производство постановочного сценария. Остановимся на этом вопросе подробнее.

Техническое осуществление композиционной схемы кадра связано с определением следующих технических факторов:

1. Подбор оптики по характеру рисунка, светосиле и фокусному расстоянию.
2. Определение положения камеры при съемке (точка съемки).
3. Вспомогательные оптические приспособления (линзы, сетки и т. д.).
4. Фильтр и его избирательная абсорбция.
5. Схема расстановки осветительных приборов или расстановки подсвечивающих приспособлений на натуре.
6. Определение технического приема, с помощью которого фиксируется данный кадр.
7. Предварительный подсчет экспозиции.
8. Определение темпа съемки.
9. Специальные вспомогательные приспособления и т. д.

Очевидно, здесь мы имеем дело с целым рядом конкретных технических данных, которые должны быть предварительно учтены. Но включение всех этих показателей в постановочный сценарий, во-первых, представляется технически совершенно невозможным, а во-вторых, не вызывается никакой необходимостью. В такой же мере было бы нелепо требовать от художника включения в постановочный сценарий всех точных указаний и расчетов по постройке декораций. Режиссер обычно удовлетворяется утверждением макета декорации, предоставляя решать технические вопросы художнику. Между тем для оператора, независимо от постановочного сценария, предварительная техническая разработка играет громадную роль как для подготовки съемки, так и с точки зрения накопления технического опыта в зафиксированном виде. Поэтому для технических разработок должна быть создана отдельная форма, которую мы условно назовем «операторским дневником».

Следует подчеркнуть, что создание правильных организационных форм предварительной разработки творческого задания отнюдь не должно рассматриваться как попытка ограничить творческую свободу оператора в процессе съемки. Композиционная схема является для оператора лишь исходным определяющим моментом в построении кадра. В самом же съемочном процессе оператор полностью сохраняет за собой право в той или иной степени видоизменять принятую композиционную схему соответственно условиям съемки и вновь возникающим при съемке вариантам.

Вместе с тем разработка композиционных схем в подготовительный период несомненно творчески активизирует оператора и обеспечивает продуманность композиционного построения кадров при съемке.

2

запись и расчет технических приемов съемки

С окончанием разработки линейно-объемной и тональной композиции заканчивается по существу работа оператора над подготовкой постановочного сценария. Техническая расшифровка композиционных схем, как мы уже отмечали, не должна включаться в постановочный сценарий; она производится оператором отдельно в своем техническом проекте.

«Операторский дневник» с нашей точки зрения должен представлять собой ряд таблиц, в которых дается техническая расшифровка отдельных наиболее сложных композиционных схем с точным указанием способов их технического осуществления.

Создание операторского дневника упирается в ряд трудностей. Здесь прежде всего следует отметить, что кинематографическая техника до сих пор не имеет в достаточной мере разработанной системы условной записи технических приемов. Передавая в обслуживающие цеха свои заявки на осветительную аппаратуру и вспомогательные приспособления, отдельные операторы большей частью пользуются своими «кустарными» обозначениями, не приведенными к единой условной системе.

Во всех областях техники условные обозначения на планах приведены к единой графической системе. Мы полагаем, что и в операторской технике ввиду технической сложности съемочного процесса разработка подобной единой системы вполне своевременна и необходима.

Для обозначения технических приемов в режиссерском сценарии обычно применяется условная литературная характеристика, как, например, «медленный наплыв», «вытеснение сверху вниз», «затемнение», «из затемнения» и т. д. Предполагая, что постановочный сценарий должен включать элементы сценарной разработки как режиссера, так и оператора, звукооператора, композитора, художника и других участников творческого процесса работы над фильмом, — мы должны стремиться к тому, чтобы всякого рода технические обозначения были даны наиболее упрощенно и в схематическом виде. В противном случае постановочный сценарий будет чрезмерно перегружен всевозможными литературными примечаниями, что в значительной степени усложнит его читку при съемке. Поэтому для обозначения технических операторских приемов мы также предлагаем условную графическую систему.

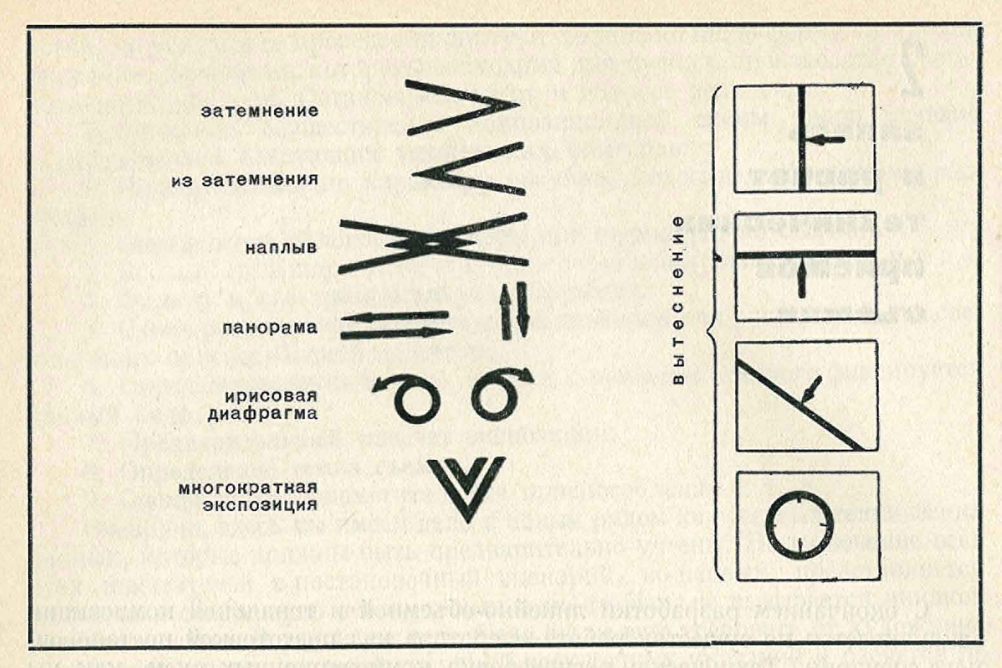


Рис. 61. **Условные обозначения технических приемов**

На рис. 61 даны упрощенные обозначения, найденные по признаку непосредственного графического сходства с функциональной стороной проведения технического приема. К этим обозначениям относятся лишь элементарные технические приемы, не связанные со специальным предварительным расчетом:

1. Затемнение.
2. Из затемнения (обратный процесс).
3. Наплыв (сочетание двух предыдущих процессов).
4. Панорама в горизонтальном и вертикальном направлениях.
5. Наружная ирисовая диафрагма.
6. Многократная экспозиция.
7. Вытеснение всех видов (по горизонтали кадра, по вертикали кадра, по диагонали и по окружности).

На рис. 62 дана таблица условных обозначений осветительных приборов. Приборы верхнего света, обычно подвешиваемые по четыре штуки на одной крестовине, обозначены нами по признаку простого графического сходства.

Однородные по конструкции штативные приборы с зеркалами в 1000 *мм*, 750 *мм*, 600 *мм*, 500 *мм*, 330 *мм*, 250 *мм* даны в одном и том же графическом обозначении с той лишь разницей, что диаметр зеркала помечается отдельно в виде первой цифры (для прожекторов с диаметром зеркала в 1000 *мм* мы даем обозначение диаметра первыми двумя цифрами).

Специальное обозначение имеют линзовые приборы, арки, агрегаты и приборы для эффектного освещения.

В процессе съемки отдельных персонажей фильма оператор находит определенные световые схемы, с помощью которых он может в любое время восстановить принятый характер освещения. Сохранение подобных композиционных схем для оператора играет существенную роль, так как очень часто

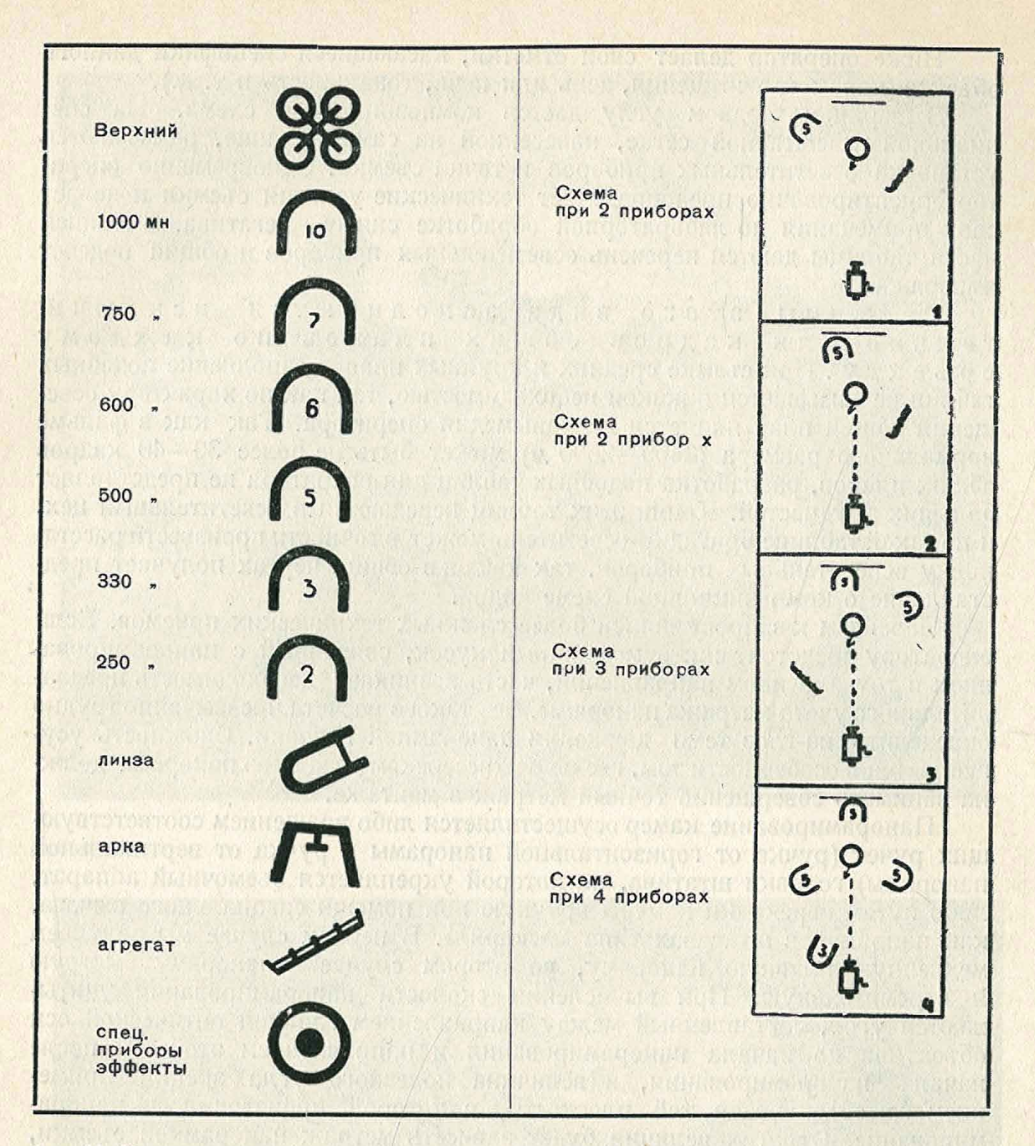


Рис. 62. Условные обозначения осветительных приборов

Рис. 63. Запись световой схемы для крупного плана.

отдельные кадры с данным актером снимаются в начале постановки фильма, а последующие кадры — в самом конце. Если оператор не запомнил найденную при съемке первых кадров световую схему, то в дальнейшем ему приходится в процессе самой съемки вновь искать эту световую схему, так как иначе кадры, выдержанные в другой манере освещения, могут не сойтись в монтаже. На рис. 63 мы даем пример простейшей записи световой схемы для крупного плана.

На рис. 64 дана основная таблица из операторского дневника. Подобная таблица должна быть отпечатана в виде стандартного бланка. В левой стороне таблицы оператор кратко записывает для себя номер кадра и содержание его по постановочному сценарию.

Ниже оператор делает свои отметки, касающиеся специфики данного объекта (характер освещения, день или ночь, тональность и т. д.).

В верхнем правом углу дается композиционная схема. На специальной масштабной сетке, нанесенной на самом бланке, размечаются установка осветительных приборов и точка съемки. Одновременно оператор ориентировочно предопределяет технические условия съемки и делает свои примечания по лабораторной обработке снятого негатива. В нижней части таблицы даются перечень осветительных приборов и общий подсчет ампеража.

Таблицы этого вида заполняются исключительно для кадров общих планов по каждому объекту. При съемке средних и крупных планов заполнение подобных таблиц не вызывается никакой необходимостью, так как по характеру освещения общий план является исходным для оператора. Так как в фильме нормального размера (2400—2600 *м*) может быть не более 30—40 кадров общих планов, разработка подобных таблиц для оператора не представляет больших трудностей. Копии этих таблиц передаются в осветительный цех, и по такой таблице бригадир-осветитель может в точности произвести расстановку осветительных приборов, так как он в общих чертах получает представление о композиционной схеме кадра.

Перейдем к вопросу записи более сложных технических приемов. Если оператору предстоит снять монтажный кусок, связанный с панорамированием в том или ином направлении, часто возникает необходимость предварительного учета метража панорамы. Без такого расчета чрезвычайно трудно определить на-глаз темп движения панорамной головки. Сложность усугубляется в особенности там, где по режиссерскому заданию панорама должна занимать совершенно точный метраж в монтаже.

Панорамирование камер осуществляется либо вращением соответствующих ручек (ручка от горизонтальной панорамы и ручка от вертикальной панорамы) головки штатива, на которой укрепляется съемочный аппарат, либо путем перекидки камеры вручную при помощи специального рычага, как например в штативах типа «Аскания». В первом случае мы получаем медленную плавную панораму, во втором случае — панораму быструю и стремительную. При вычислении скорости панорамирования учитываются угол, составленный между направлением главной оптической оси объектива до начала панорамирования и направлением этой оси после начала панорамирования, и величина полезного угла зрения применяемого объектива в той плоскости, в которой производилось панорамирование. От этих величин будет зависеть метраж панорамной съемки, а также степень нерезкости изображения на кадре при быстром движении панорамы.

Обычные движущиеся механизмы современных штативов сконструированы так, что при одном обороте ручки панорамы оптическая ось объектива смещается на угол в $1—1^1/_2—2^0$. Равномерное и плавное вращение панорамной ручки со скоростью, большей, нежели два-три оборота в секунду, затруднительно; поэтому практически скорость вращения не превышает указанной нормы. При таком вращении ручки со скоростью два-три оборота в секунду оптическая ось объектива перемещается с равномерной угловой скоростью 3° в 1 сек. Эта величина и служит основной при расчете метража, необходимого для съемки той или иной панорамы.

Предположим, что мы панорамируем на угол в 90°. Разделив 90 на 3, мы получим длительность панорамы в секундах, равную 30 сек. В одну секунду при съемке немого фильма со скоростью 20 кадров в секунду в аппа-

«Стачка»

«Стачка»

«Броненосец Потемкин»

«Броненосец Потемкин»

содержание кадра №

по сценарию ____________

____

____

____

специфика объекта ____________

____

композиционная схема

световая схема

масштаб метр.

технические условия

аппарат ____________

пленка ____________

объектив ________ F ________

диаф. ____________

обтюратор ____________

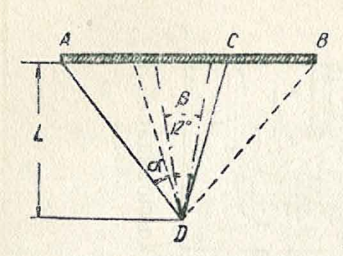
лабораторная обработка ____________

свет	дуговой	нитра
верхний		
1000 *mm*		
500 *mm*		
330 *mm*		
250 *mm*		
линза		
агрегаты		
спец. приборы		
эффекты		
ампераж		

Рис. 64. Таблица из операторского дневника

рате пройдет 38 *см*, что равняется 0,38 *м*. Следовательно за полное время панорамирования (30 сек.) в аппарате пройдет 11,4 *м*. Другими словами, минимальный метраж для такой съемки по сценарию должен быть предусмотрен в 12 *м*.

Существенное влияние на длительность панорамной съемки оказывает выбор фокусного состояния объектива. На рис. 65 даны два случая расчета панорамной съемки одного и того же ряда объектов с одной и той же точки съемки при различных объективах с фокусными расстояниями 25 *мм* и 75 *мм*.



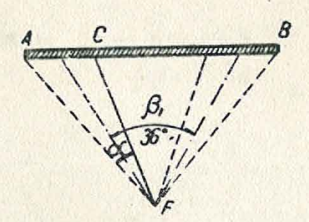


Рис. 65. Расчет панорамной съемки

При съемке объективом с фокусным расстоянием в 25 *мм* и полезным углом зрения $\alpha=52°$ (т. е. при съемке в менее крупном масштабе) для того, чтобы заснять панорамой весь объект *А—В*, необходимо перевести главную оптическую ось объектива слева направо на угол $\alpha=12°$.

Считая, что за один оборот ручки панорамы оптическая ось объектива смещается на угол в $1^1/_2°$ (при конструкции штатива типа «Дебри»), находим, что в процессе съемки нам нужно будет сделать восемь оборотов панорамной ручкой. Допустим, что мы хотим дать быструю панораму и вращаем панорамную ручку штатива с максимальной равномерной скоростью, равной двум оборотам в секунду. Следовательно вся наша панорама займет $\frac{8}{2}=4$ сек. съемочного времени; переводя на метраж израсходованной за это время пленки (0,38 *м* в 1 сек.), имеем длину панорамы $4 \cdot 0{,}38=1{,}5$ *м*. Проведя подобный же расчет для второго случая панорамирования того же ряда объектов *А—В* с точки удаления *Е*, но объективом с фокусным расстоянием 75 *мм*, имеющим полезный угол зрения $\alpha_1=19°$, мы убедимся в том, что за время панорамирования в поле зрения объектива попадет лишь участок *АС*. Иначе говоря, чтобы полностью охватить панорамой весь ряд объектов *А—В*, нам придется перевести главную оптическую ось объектива слева направо на угол $\beta_1=36°$. Отсюда соответствующее значение панорамы будет равняться 24 оборотам ручки, или 12 сек., или, переводя в метраж, — 5 *м* пленки, т. е. примерно в три раза больше, чем в первом случае.

Таким образом, при съемке панорамы одних и тех же объектов с одного и того же расстояния, с одной и той же скоростью панорамирования, расход пленки будет увеличиваться пропорционально увеличению фокусного расстояния объектива.

Разберем еще один типовой случай съемки панорамы в одном и том же масштабе, но объективами с различными фокусными расстояниями и при различном удалении камеры от объекта. Подобный расчет показан на рис. 66.

Предположим, что мы снимаем наш объект *А—В*, и что в обоих случаях масштаб изображения на кадре будет один и тот же. При съемке

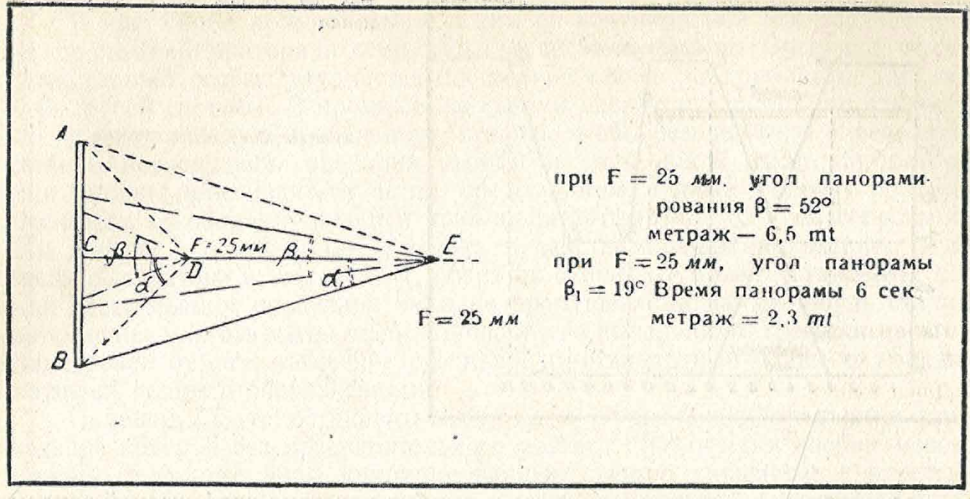


Рис. 66. Расчет панорамной съемки

короткофокусным объективом с F=25 *мм*, при полезном угле зрения α=52° мы должны будем расположить камеру в точке *Д*. Во время съемки при вращении ручки панорамы со скоростью два оборота в секунду и перемещении оптической оси за один оборот на $1^1/_2$° мы должны будем передвинуть главную оптическую ось объектива в горизонтальной плоскости на угол α_1, что и будет в данном случае углом панорамирования, равным 52°. Время панорамирования в этом случае будет равно 17 сек. (52 : 1,5=35 оборотов или 35 : 2=17 сек.). При этом расход пленки на панорамирование будет равен 6,5 *м* (17 · 0,38=6,46 *м*).

Если производить съемку тех же самых объектов, в том же самом масштабе, но объективом с фокусным расстоянием, равным 75 *мм*, то мы должны будем установить съемочную камеру в точке *E*. Полезный угол зрения нашего объектива с фокусным расстоянием 75 *мм* будет равняться приближенно 19°. Поэтому во время панорамирования мы должны будем перевести главную оптическую ось объектива слева направо на угол β_1= 19°.

Следовательно время панорамирования в этом случае будет 6 сек. (19 : 1,5=12,3). Расход пленки выразится в 2,3 *м* (6.0,38=2,28 *м*). По сравнению с первым случаем расход пленки будет почти в три раза меньший. Отсюда мы можем сделать вывод, что при съемке одних и тех же объектов в одинаковом масштабе при одной и той же скорости панорамирования расход пленки будет тем меньше, чем больше фокусное расстояние применяемого объектива.

Подобный предварительный расчет должен быть обязательно произведен каждым оператором, которому монтажная емкость панорамы задана по сценарию.

Разберем другой случай осуществления сложного технического приема съемки — случай, также требующий предварительного расчета и графической записи.

Расчет сложной съемки, связанной с рядом наплывов и затемнений, во избежание ошибок должен производиться не только путем записи количества оборотов ручки, но и развернут в виде графической схемы, дающей возможность в любой момент наглядно определить, какие стадии уже сняты и какие еще подлежат съемке.

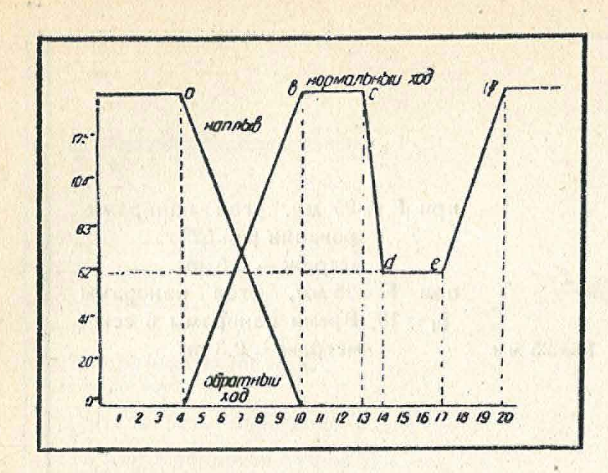


Рис. 67. Запись наплыва и затемнения

Нами была предложена простая и удобная система графической записи процессов такой комбинированной съемки, основанная на принципе координатного построения. Эта система избавляет как оператора, так и его ассистента от необходимости вести какую-либо дополнительную запись в процессе самой съемки.

На рис. 67 дан график записи съемки, связанной с наплывами и переходами на другие экспозиционные величины, нежели принятая величина экспозиции в начале съемки.

По горизонтальной оси системы координат отложены численные значения оборотов ручки камеры. По вертикальной оси даны величины, соответствующие открытию угла щели обтюратора, в градусах.

Предположим, что нам нужно выполнить комбинированное задание следующего вида. После четырех оборотов ручки нормальной съемки должен быть сделан наплыв длиной в шесть оборотов, затем съемка идет нормально на протяжении четырех оборотов, и производится частичное затемнение на одном обороте ручки. Съемка продолжается при угле щели обтюратора в 62° на протяжении трех оборотов ручки, а затем щель открывается до максимума на два оборота, и съемка идет дальше нормально.

На нашей схеме отрезок прямой, параллельный горизонтальной оси, изображает ход нормальной съемки в продолжение первых четырех оборотов ручки. От 4-го до 10-го оборота, начиная с точки *a*, прямая меняет свое направление и резко идет вниз, т. е. происходит затемнение. На 10-м обороте ручки величина угла щели обтюратора очевидно равняется нулю. После этого ручка вращается в обратном направлении, от 10-го оборота к 4-му, при закрытом обтюраторе. Следующий этап — открытие щели обтюратора от 4-го оборота ручки к 10-му. От точки *b* до точки *c* отрезок прямой вновь принимает направление, параллельное горизонтальной оси координатной системы. Съемка идет нормально от 10-го до 14-го оборота ручки. В точке *C* прямая опускается до точки *d*, что соответствует закрытию щели обтюратора на 1-м обороте ручки до 62°. От точки *d* до точки *e* на протяжении трех оборотов съемка идет при обтюраторе в 62°. От точки *e* до точки *f*, на протяжении трех оборотов производится полное открытие щели, а затем — нормальная съемка. Подсчитав теперь по горизонтальной оси количество оборотов от начальной до конечной стадии всего процесса, мы получим 20 оборотов, что соответствует по приведенной выше таблице 3,04 *м*.

В настоящем примере мы отложим по вертикальной оси обозначения углов щели обтюратора по семи ступеням системы «Дебри». Очевидно, что не представляет особых трудностей построение такого же графика и для любой другой системы. В процессе же съемки оператору достаточно отмечать по графику каждую проделанную стадию, чтобы безошибочно определить, каковы последующие операции съемки и при какой щели обтюратора они должны производиться. Если, предположим, в точке *d* нашего графика мы имеем 14 оборотов ручки и угол щели обтюратора 62°, то, сопоставив эти данные с показаниями счетчика и действительным положением угла щели обтюратора в этот момент, оператор сейчас же может установить, какая часть съемки проделана им и не пропущена ли какая-нибудь стадия затемнения или открытия щели. Лучше всего вычерчивать графики на миллиметровой бумаге, заготовив раз навсегда стандартный бланк с координатными осями и обозначениями.

Наконец, следует остановиться еще на одной разновидности съемки, проведение которой без предварительного расчета практически вообще невозможно. Это — все виды комбинированных съемок, связанные с простым перспективным совмещением макета и части декорации, выстроенной в натуральную величину.

Способ сочетания макета с натурной декорацией был впервые применен в Германии архитектором Лотка, который устанавливал миниатюрную модель верхней части декорации непосредственно перед объективом кинокамеры, на расстоянии от 1 до 1,5 *м*. Нижняя часть декораций достраивалась на соответствующем удалении в натуральную величину, и на фоне этой части декорации происходило действие с актерами. Этот способ комбиниро-

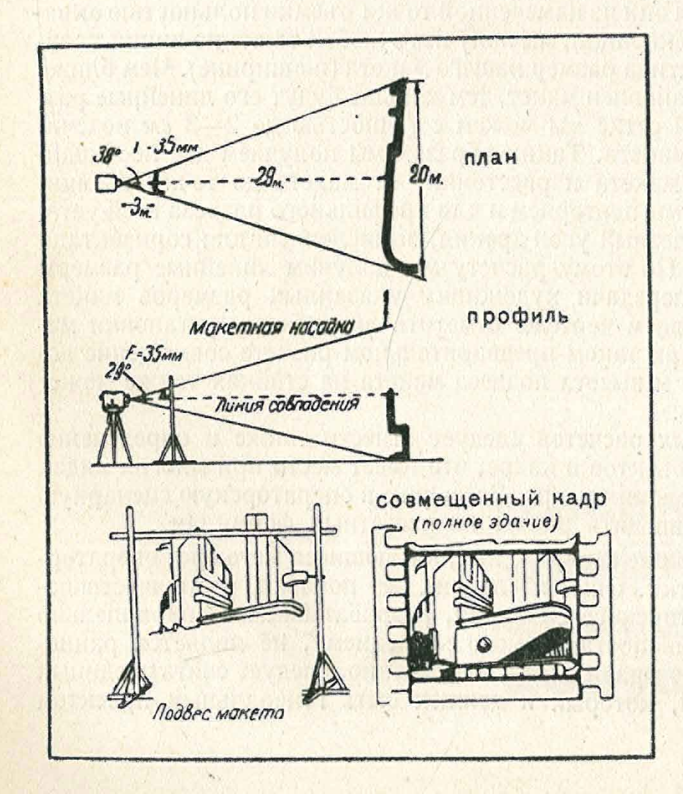


Рис. 68. Расчет комбинированной макетной съемки

ванной съемки очень прост по своему техническому осуществлению, но изготовление макета требует точного предварительного расчета, который должен быть произведен оператором и передан художнику-архитектору.

При постройке части декорации в натуральную величину учитывается точка съемки, расположенная на заранее известном расстоянии от декорации. В этом случае, если применить объектив с определенным фокусным расстоянием, для установки макета может быть избрана только одна определенная точка по линии оптической оси объектива. Если макет по своей величине построен таким образом, что должен быть установлен на расстоянии 3 *м* от аппарата, то никакое передвижение макета в процессе съемки уже не может иметь места. При любом передвижении макета он либо перекрывает натурную часть декорации, либо оказывается слишком мал по своим размерам. Поэтому расчет величины макета должен быть произведен весьма точно, и ошибка на 10—15 *см* приведет к тому, что перспективное совмещение макета не удастся.

В настоящее время метод простого перспективного совмещения с макетом имеет большое распространение как за рубежом, так и в советской кинематографии. Поэтому следует обратить особое внимание на предварительный расчет макетных установок в сценарных разработках.

На рис. 68 (см. стр. 149) дан пример предварительного расчета такой макетной установки при перспективном совмещении.

Предположим, что часть декорации размером в 20 *м* (длина декорации) выстроена в натуральную величину на расстоянии 29 *м* от точки съемки. Съемка производится объективом с фокусным расстоянием в 35 *мм*. Этот объектив будет обладать полезным углом зрения в 38°, рассчитанным по горизонтали кадра.

Нанеся на миллиметровую бумагу крайние лучи полезного угла зрения таким образом, чтобы они из намеченной точки съемки полностью охватывали натурную часть декорации, мы получим в любой точке по линии главной оптической оси объектива размер нашего макета (по ширине). Чем ближе к точке съемки будет установлен макет, тем меньше будут его линейные размеры. По миллиметровой сетке мы можем с точностью до 2—3 *см* подсчитать линейные размеры макета. Таким образом мы получаем две необходимые величины: ширину макета и расстояние от макета до точки съемки.

Подобный же расчет мы повторяем и для профильного разреза всей установки. В этом случае полезный угол зрения, вычисленный для горизонтали кадра, будет равен 29°. По этому расчету мы получим линейные размеры высоты макета. После передачи художнику указанных размеров макета оператору остается на своем чертеже отметить лишь точку установки макета перед аппаратом. При таком предварительном расчете совмещение достигается весьма просто, и высота подвеса макета на стойках также может быть заранее определена.

К числу специальных расчетов следует отнести также и определение размеров изображения объектов в кадре, что имеет место при многих видах многократного экспонирования кадра. Здесь уже в операторскую сценарную разработку приходится вводить расчет по известным формулам.

Таковы некоторые общие соображения, касающиеся методики операторской сценарной разработки. Опыт последних лет показал, что существование специального операторского сценария, разрабатываемого параллельно с режиссерским и противопоставляемого последнему, не является рациональным. Принципиально правильным, несомненно, следует считать единый постановочный сценарий, который и должен быть генеральным проектом создаваемого фильма.

Глава 3

творческие проблемы операторского искусства

1 репродуктивный период в операторском искусстве

Для уяснения основных тенденций развития операторского искусства в период зарождения кино мы принуждены вкратце обратиться к истории фотографии, ибо отсюда берут свое начало первые творческие устремления кинооператора.

С первых же дней возникновения фотография обнаруживает две основные тенденции в своем развитии. Фотография получает всеобщее признание как средство научного исследования, как средство точной документации объекта съемки. Вместе с тем фотографии отдается должное и как новому методу художественного изображения, которому надлежит занять почетное место в ряду других ранее существовавших изобразительных искусств.

Разносторонние возможности применения фотографии были учтены при самом зарождении светописи. Гей-Люссак, давший 30 июля 1839 г. заключение об изобретении Дагерра, так определял будущую роль фотографии:

„Способ Дагерра несомненно найдет обширное применение: художественная промышленность применит его для выявления форм, рисование—в качестве совершенного образца перспективы и для изучения распределения светотени, естественные науки — для изучения различных видов животных и растений и их строения“.

Дальнейшее развитие фотографии в целом блестяще подтвердило предположение Гей-Люссака. Нет почти ни одной области естествознания, в которой фотография не играла бы значительную роль как средство научного исследования.

В тех случаях, когда фотография выполняла точные и конкретные задания научного исследования и документации, она неизменно заслуживала высокой оценки как совершенный метод изображения.

Несколько иначе обстоит вопрос с развитием фотографии как специфического вида изобразительных искусств. Изобретатель фотографии Дагерр по своей профессии был художником-живописцем. Работая в мастерской декоратора Деготти, он еще в 1822 г. пытается найти более совершенный способ изображения, нежели существующая портретная живопись. Открыв технику светописи, Дагерр тотчас же применяет ее как средство художественного воспроизведения портрета, и его первые работы в этом



Рис. 69. Анонимная фотография пятидесятых годов (XIX века)

направлении получили бесспорное признание как подлинные образцы искусства. Вслед за Дагерром английский художник Давид Октавиус Хилл в 1843—1845 гг. создает ряд фотографических портретов, вызвавших всеобщее восхищение своей художественностью и реалистичностью.

Дагерр и Хилл с помощью фотографии создавали художественные произведения, ибо тот и другой были подлинными художниками, творчески применявшими новую технику изображения. В работах этих первых мастеров светописи нас поражают прежде всего яркое выражение характера, предельное стремление познать индивидуальные, присущие данному объекту черты. Необычайное углубление в работе над характеристикой портретизируемого типично для фотографических портретов Дагерра и Хилла.

Работы пионеров художественной светописи были реалистическими, но в то же время они отнюдь не были простым пассивным отображением объекта. Репродуктивность, техницизм так называемой «протокольной» фотографии здесь не имел места. Элементы творчества преобладали над голой техникой, поставленной на службу художественным задачам, и в этом — основная причина успеха первых художников светописи. Возможно, что этому способствовало, как это ни парадоксально, несовершенство той оптики, которой работали Дагерр и Хилл. Незначительность угла зрения объективов и нерезкость краевых поверхностей изображения требовали от художника весьма точной планировки объекта, точного выбора видимого поля зрения: это заставляло вдумчиво работать над изображаемым объектом, выбирая наиболее характерные, наиболее существенные положения, на которых следовало сконцентрировать внимание.

В годы возникновения художественной светописи портретная фотография квалифицировалась как искусство, стоящее на одном уровне с живо-

писью. В этот период фотографические произведения были мало доступны и представляли значительную ценность. На рис. 69—70 мы приводим образцы подобных произведений.

Но уже во второй половине XIX столетия дальнейшее развитие художественной фотографии претерпевает резкие изменения.

Стихийное распространение фотографии, связанное с общим техническим прогрессом, в частности с развитием фотооптической промышленности, превращает фотографию в дешевое и доступное средство изображения. Разносторонние требования, предъявленные к фотографии со стороны науки, техники и фотолюбительства, приводят прежде всего к отмежеванию прикладной фотографии, которая в дальнейшем развивается уже обособленно. Но и художественная фотография также подвергается внутренней диференциации. Появляется иллюстративная фотография, поставленная на службу иллюстрированной прессе и быстро вытесняющая рисунок. Появляется ремесленная портретная фотография, создавшая в угоду мещанину и обывателю пошлейший стиль так называемых «салонных» снимков и групповых «семейных» портретов (рис. 71). Наконец, широко распространяется фотолюбительство, охватившее самые разнородные слои городского населения.

К концу XIX столетия мы имеем следующие направления в развитии фотографии:

1. Прикладная фотография, развивающаяся на основе требований науки и техники.

2. Иллюстративная фотография (или фоторепортаж), обслуживающая в тот период преимущественно бульварную иллюстрированную прессу;

3. Так называемая «салонная» ремесленная фотография, создающая главным образом фотопортреты.

4. Фотолюбительство, внутри которого также намечаются несколько тенденций.

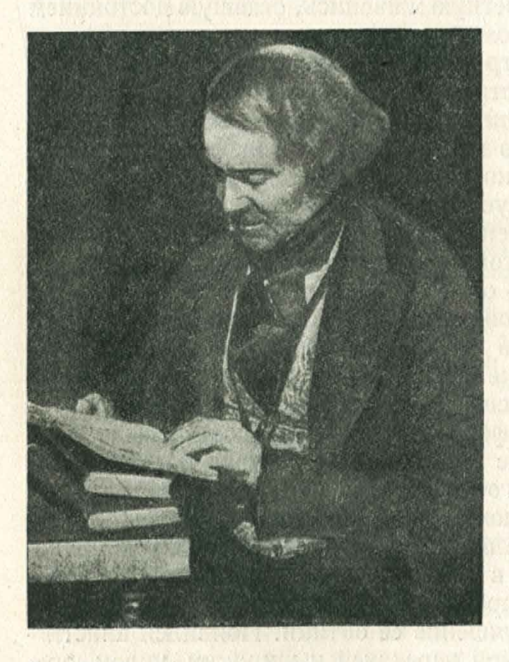


Рис. 70. Портрет, снятый Хиллом в 1843—1845 гг.



Рис. 71. Образец ремесленной «салонной» фотографии девятисотых годов

Положительные стороны массового внедрения фотографии заключались в доступности и дешевизне фотоизображения как средства многотиражной информации, как образовательного средства и, наконец, как средства популяризации живописных произведений. Положительное значение прикладной научной и технической фотографии с ее исключительными возможностями также не требует доказательств.

Но этот положительный в целом процесс массового распространения фотографии имел и некоторые результаты отрицательного порядка, имеющие прямую связь с нашими дальнейшими выводами.

Ремесленная фотография искала во всех случаях наибольшего, точнейшего сходства с оригиналом. Не заботясь о том, чтобы в художественной форме выявить характерные особенности объекта съемки, фотограф-ремесленник стремился только к механическому воспроизведению оригинала, к созданию копии, лишенной самостоятельного творческого содержания, лишенной мысли, которую может внести только художник, творчески воспринимающий действительность. Именно эти отрицательные черты ремесленной фотографии, очевидно, имел в виду Ипполит Тэн, говоря в своих лекциях («Философия искусства») о несовместимости живописи и фотографии как «равноправных» изобразительных искусств:

«...Фотография представляет искусство, воспроизводящее с помощью линий и теней в одной плоскости наиболее точно и безошибочно очертания и формы предмета. Фотография является, без сомнения, полезным подспорьем для живописи; иногда она получает художественное применение в руках опытных и способных людей, но тем не менее она и не помышляет становиться на одну доску с живописью».

Ремесленная фотография была механически «точна» и «безошибочна». Но именно эти черты лишили ее образности — основного и наиболее ценного качества, которым владели Дагерр и Хилл.

Ремесленная портретная фотография еще в шестидесятых годах прошлого столетия начала вытеснять портретную живопись, ставшую достоянием наиболее обеспеченных классов.

Дешевизна фотографического портрета и возможность массового копирования снимков лишили среднего портретиста-живописца, работавшего на городского обывателя, «большого рынка». На этой почве возникает антагонизм между портретной живописью и фотографией. На фотографию обрушивается целый ряд обвинений, в конечном счете приводящих к отрицанию фотографии как искусства. Следует тотчас же отметить, что формальный повод к такому отрицанию несомненно имелся, ибо художественный уровень профессиональной фотографии стоял в то время ниже всякой критики. Воспитанная на мещанских вкусах обывателей, «салонная» фотография представляла собой образец подлинной антихудожественности. Это однако все же не давало основания отрицать роль фотографии как изобразительного искусства в целом, ибо творческие возможности художественной светописи с очевидностью были доказаны еще работами Дагерра и Хилла.

Подлинные причины отрицания фотографии как искусства были другие. Мы коснемся их ниже. Пока же отметим, что, влачась на задворках искусства, фотография взяла от него господствовавший в дни ее зарождения натурализм, притом в наиболее наивном, вульгарном и плоском виде. Если в «салонной» фотографии этот натурализм прикрывался внешней условной «красивостью» сюжета и деталей, то в фоторепортаже и фотолюбительстве он выступал уже в чистом виде. В направлении этого плоского натурализма толкало и развитие фототехники, улучшение ее оптики. Появился анастигмат с исключительно четкой оптической передачей и широким углом зрения. Снимок, произведенный таким объективом, вполне соответствовал

требованиям прикладной фотографии, но в то же время анастигмат становится опасным орудием в руках неквалифицированного фоторепортера и фотолюбителя. Возможности широкоугольного анастигмата направили их на путь увлечения резкостью детали, чрезмерно широким охватом поля зрения. В руках человека, лишенного художественной культуры и определенных творческих установок, анастигмат стал средством простого репродуктивного отображения случайных сюжетов без какого-либо сознательного отбора выразительных элементов.

Отсюда наводнение иллюстративных журналов случайными снимками, лишенными какой-либо художественной ценности, зачастую весьма беспомощными даже и как простое средство информации. Фотография потеряла одно из наиболее ценных качеств — художественную образность; массовое фото, представляющее собой механическое отображение, репродукцию случайного сюжета, потеряло право называться художественным произведением. Профессиональные портреты и «семейные» группы, видовые открытки, низкопробные журнальные снимки, «этюды», стоящие на грани порнографии, знаменитый «парижский жанр» — все это вместе взятое определило отрицательное лицо фотографии. В этом стихийном потоке пошлости, в изобразительной беспомощности, совершенно затерялись те одиночные фотографы-художники, которые на протяжении нескольких десятков лет вели борьбу за право подлинной художественной фотографии именоваться искусством. Кстати сказать, эта борьба не закончена и по сей день*.

Фотография стала эпитетом атихудожественного воспроизведения действительности. Домье, один из величайших каррикатуристов середины XIX века, рисует едкую и злую каррикатуру на фотографа Надара, в шестидесятых годах впервые поднявшегося с фотоаппаратом на аэростате. «Надар, поднимающий фотографию на высоту искусства», — такова саркастическая подпись, которую сделал Домье под своим рисунком (рис. 72). А между тем, аэроснимки Надара приобрели значение настоящих художественных произведений, несмотря на то, что сам он предназначал их только для «землемерия и стратегии».

Франц Меринг в своих «Заметках об эстетике» приводит «посредственные, но преисполненные истинного художественного духа» стихи Анценгрубера, в которых тот говорит о «безжизненности фотографического ящика».

«Der soll sich nicht mit Kunst befassen,
Der die Natur wie Jeder sieht,
Er schleppt nen Photographenkasten,
Der nur die Schulter, schief ihm zieht;
Wem irgend grosses ist gelungen,
Der hat sich's selber abgerungen
Ob zart und mild, ob stark und wild!
Hast du nur deinem Werke eben
Aus eignem Ich was zugegeben,
So giebt's ein Bild!» **

---

* Рекомендуем читателю ознакомиться с весьма интересными работами Л. Межеричера «Правые влияния в фотографии» и «Искусство современности» (фотоальманахи за 1929 и 1930 гг.), откуда мы частично заимствуем документальный материал.

** «Пусть не связывается с искусством тот, кто видит природу, как всякий другой. Он просто тащит фотографический ящик, который только кривит ему плечи. Тот, кому удалось создать что-либо великое, тот исторг его у самого себя, будь это нежно и мягко или мощно и дико! Если ты только придал своему творению что-то от своего Я, ты получил образ!»

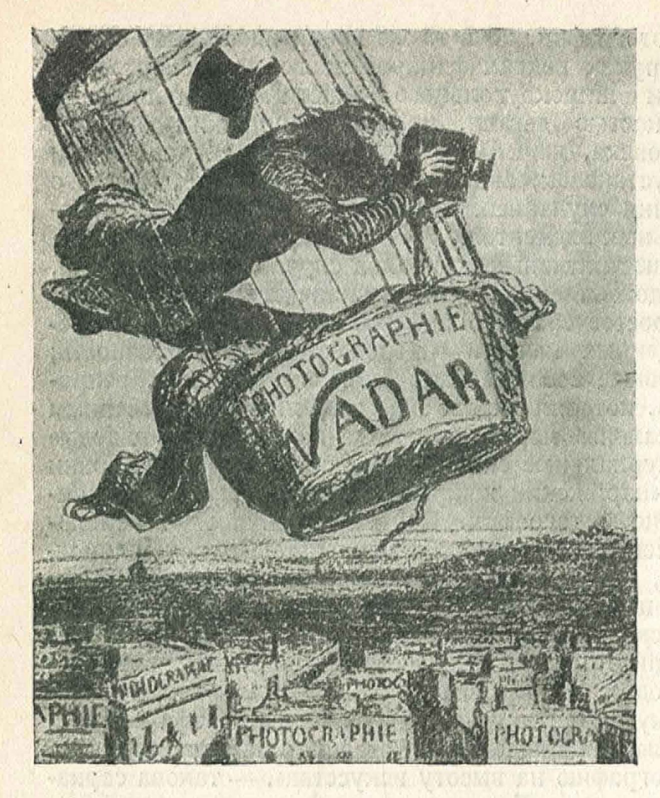


Рис. 72. Каррикатура Домье на фотографа Надара

Даже на первом съезде «русских художников и любителей художеств», происходившем в 1894 г., с исключительным единодушием отрицается право фотографии именоваться искусством.

«Моментальная фотография не изображает природу, а уродует» (проф. Ф. Петрушевский).

«Фотография может служить простым суррогатом, но не самостоятельным способом художественного творчества» (С. Шайкевич).

«Все фотографии животных и человека представляют ряд сложных каррикатур» Н. Каразин) *.

Итак, фотография — не искусство. Она мертва, безжизненна и уродует действительность. В лучшем случае ее обвиняют в пассивной «репродуктивности», в худшем — провозглашают вредной, но терпимой в той мере, в какой она удовлетворяет эстетическим запросам «толпы».

В этом и заключается истинная разгадка отрицательного отношения буржуазной эстетики к фотографии.

Буржуазия отдает это «дешевое» искусство толпе и поэтому третирует его как ненастоящее искусство. В этом проявляется буржуазное лицемерие, которое обвиняет массы в той самой некультурности, в которой оно сознательно их держит всеми средствами, в том числе и идеологическими — бульварной прессой и бульварным искусством. Истинное же искусство существует только для избранных одиночек господствующего класса.

Буржуазная эстетика эпохи конца промышленного капитализма встретила фотографию враждебно как механическое искусство, так же как враждебно встречала она машину и индустрию. Искусство в капиталистическом обществе — товар; оно расценивается по своей редкости и единич-

* «Труды первого съезда русских художников и любителей художеств в 1894 г.», Москва, 1900, стр. 15, 42, 43.

ности. Товарный фетишизм мышления считает искусством только ручное, кустарное, единственное и неповторимое произведение. В эпоху империализма отношение буржуазии к машине и индустриализму резко изменилось в силу целого ряда причин, на которых здесь нет возможности, да и нет нужды останавливаться. Сначала в модерне, а затем в конструктивизме была сделана попытка создания нового стиля на основе машинной техники, на основе «эстетики машины», на основе технической конструкции.

Вместе с тем получает частичное признание как искусство и фотография. Начинаются попытки воссоздать художественную фотографию на новых принципах. На этом пути в послевоенные годы отдельными фотографами-художниками были сделаны большие, но чисто формальные, внутренне выхолощенные достижения (Моголи-Наги, Ман-Рэей и др.). Попытка создания нового искусства не удалась, и причины неудачи были те же, что и неудачи попыток создания нового стиля в модерне, а затем в конструктивизме. Этими причинами является полное банкротство всей буржуазной культуры и идеологии, зашедшей в тупик в эпоху распада и гниения капиталистического строя. Уже в модерне, а еще более в конструктивизме, художник вместо создания нового органического стиля занимался стилизаторством машины, самодовлеющей эстетикой игры с новыми материалами.

Инженеризм и машинизм явились средствами выхолащивания идейного содержания искусства, сведения его к бездумному трюкачеству и забаве, а порою и к заумному иррационализму, к идеалистическому абстрактивизму , к «преодолению материи» и т. п. В этих условиях, разумеется, из попыток создания художественной фотографии не могло выйти ничего значительного, никакого серьезного полноценного искусства.

В какой мере печальное прошлое фотографии вовсе не является неизбежным, вовсе не заложено в «природе» самой фотографии, в какой мере фотографическая техника дает все возможности для построения на ее основе подлинного искусства, — доказывается практикой нашей советской фотографии. Стоит лишь перенести фотографию на плодотворную почву искусства созидающего социалистического общества, стоит лишь придать ей социальную направленность, — как фотография тотчас же превращается в подлинное искусство. И здесь уже теряется грань между фоторепортажем и так называемой художественной фотографией, ибо и то и другое в этих условиях в праве претендовать на звание настоящего искусства.

«Является ли фотография искусством? — спрашивает рецензент газеты «Экспресс Поранный» С. Т. Бруч в своем обзоре недавней выставки советского фоторепортажа в Варшаве. — Пусть те, у которых осталась в этом отношении хоть капля сомнения, пойдут на выставку советского фото... Каждый из участников выставки является художником, хотя бы в том отношении, что влюблен в мир, что смотрит на него всегда удивленным взглядом вечного открывателя новых истин и всегда впервые. Глядя на мир его глазами, т. е. через линзу и объектив его аппарата, мы тоже видим этот мир впервые... самыми верными выразителями официально прокламированного теперь в советском искусстве социалистического реализма, течения тематического, в первую очередь, являются, несомненно, фоторепортеры-художники...»

А вот и другой отклик, который подчеркивает разительное отличие советского фотоискусства от вырождающейся эстетствующей западной «художественной» фотографии.

«В работах советских фотографов, — пишет член союза польских фотографов инженер Дедерко, — мы не видим разбросанных воротничков, пепельниц с сигарными и папиросными окурками, бумажных клочков; зато мы видим фабричные трубы, машины, тракторы, научные экспедиции, весь мир, неизмеримо более важный, чем стакан сельтерской воды перерафинированных людей Западной Европы... Портреты, — продолжает

Дедерко, — тоже отличаются от тех, которые мы привыкли видеть... Выражение сильное, решительный взгляд показывает нам людей твердых, простых и сильно отличающихся от нас... Характерная черта выставки это жизнерадостность, огромная, безудержная, иногда просто нам, людям Запада, непонятная» *.

Мы полагаем, что комментарии к этим высказываниям излишни.

Закончим на этом наш краткий экскурс в область фотографии и перейдем к первым этапам зарождения кино.

Кинематограф, рожденный в последнее десятилетие XIX века, первоначально был изобретен не как средство дешевого и массового развлечения. Развитие опытного научного познания во второй половине прошлого столетия, на основе изобретения светописи и создания соответствующих механических приспособлений, вызвало к жизни кинематограф как орудие научного исследования, как средство точной фиксации объекта в его динамике. Маррей, сконструировавший в 1882 г. свое знаменитое «фотографическое ружье», меньше всего был заинтересован в «развлечении» кого бы то ни было; он пользовался этим аппаратом исключительно в работах по исследованию полета птиц и насекомых, сделав благодаря своим наблюдениям ценный вклад в зарождающуюся науку авиации. Эдиссон, спроектировавший «кинетоскоп», первоначально также не предназначал его для массового развлечения. Простое сопоставление некоторых исторических дат, относящихся к периоду возникновения кинематографа, с очевидностью обнаруживает подлинное предназначение этих первых изобретений в области техники киносъемки.

В 1874 г. французский астроном Жансен использует моментальную фотографию для производства нескольких последовательных снимков прохождения Венеры мимо солнечного диска.

В 1877 г. Эдуард Мейбридж с помощью специальной фотоустановки получает ряд моментальных снимков, служащих ему опытным матералом в изучении движения животных.

В 1894 г. Дженкинс конструирует свою первую камеру, предназначенную для изучения полета птиц, движений животных и мускульной деятельности человека.

В 1897 г. Оскар Месстер создает аппарат с прерывистым движением пленки и производит съемку падения кошки с одновременной фиксацией циферблата хронометра.

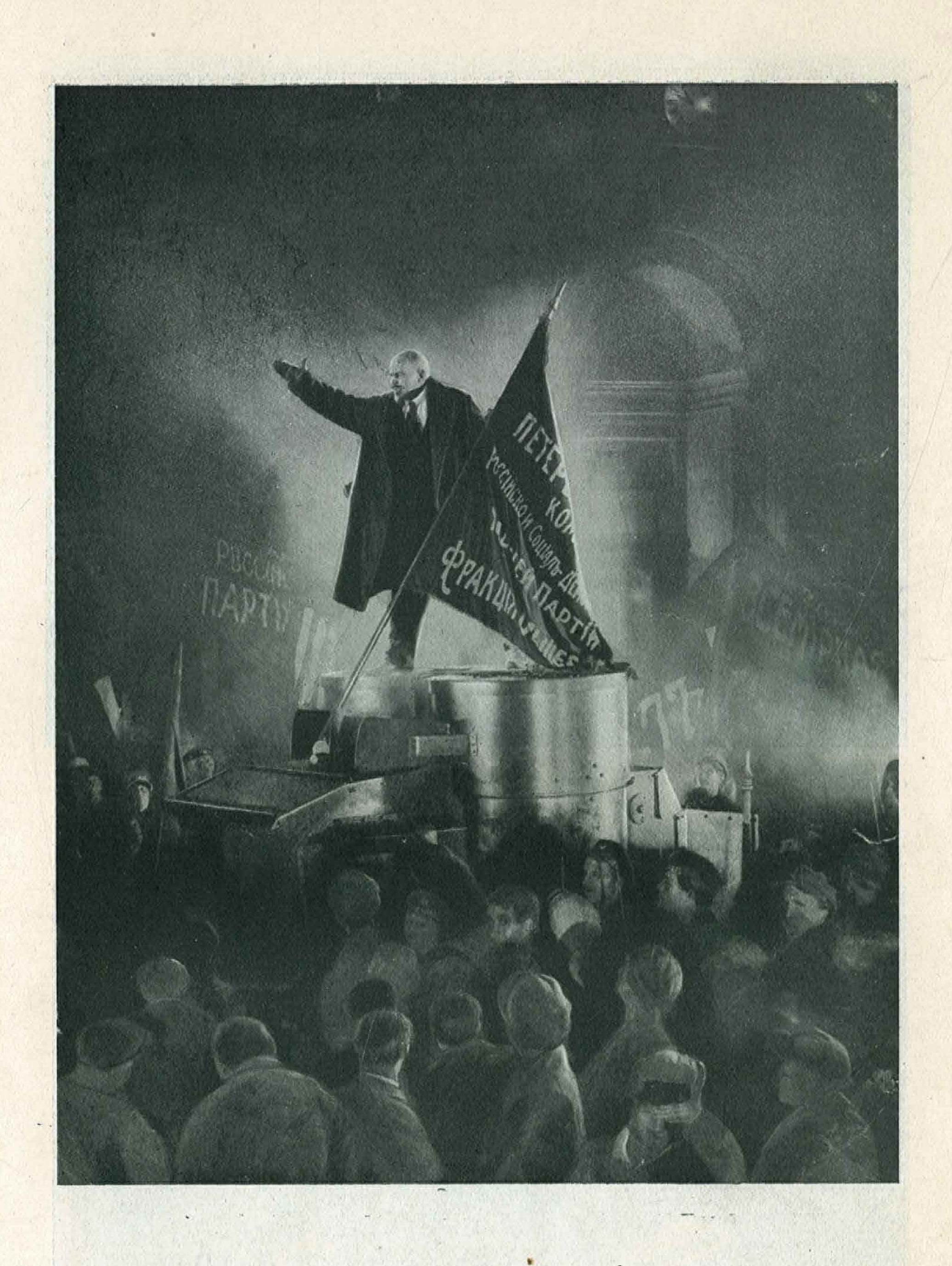
Как видим, в своем зачатке кинематограф предназначался исключительно для научных целей. Лишь последующий путь развития выхватил это гениальное изобретение из лаборатории ученого исследователя и, поставив кинематограф на рельсы коммерческой эксплоатации, бросил его в руки содержателя ярмарочных балаганов и низкопробных театров — варьетэ. Кинематограф, воспринятый как новый образец любопытного фокусничества, в младенческие годы своего существования представлял собой в достаточной мере примитивное зрелище. Кинолента, длиной в 50 *м*, изображала какое-либо динамическое явление, и один факт показа на экране движущегося объекта вызывал бурный восторг зрителей**.

Необходимо отметить, что первые люди, выполнявшие функции операторов, имели весьма отдаленное представление о фотографической технике. 28 декабря 1895 г. в подвале «Гранд-кафэ», на бульваре Капу-

---

* Вольский, Выставка советского фото в Варшаве, «Известия», 9/VI 1934 г.

** Любопытны воспоминания В. Шкловского о первом киносеансе в России: «Дранков показывает в «Иллюзионе» ленту, изображающую собаку на улице... Дранков был очень восторжен. Он показывал и кричал: «смотрите, смотрите, на ней шевелится шерсть, я сам это снял!» (В. Шкловский, «Поденщина», стр. 95.



«Октябрь»

«Октябрь»

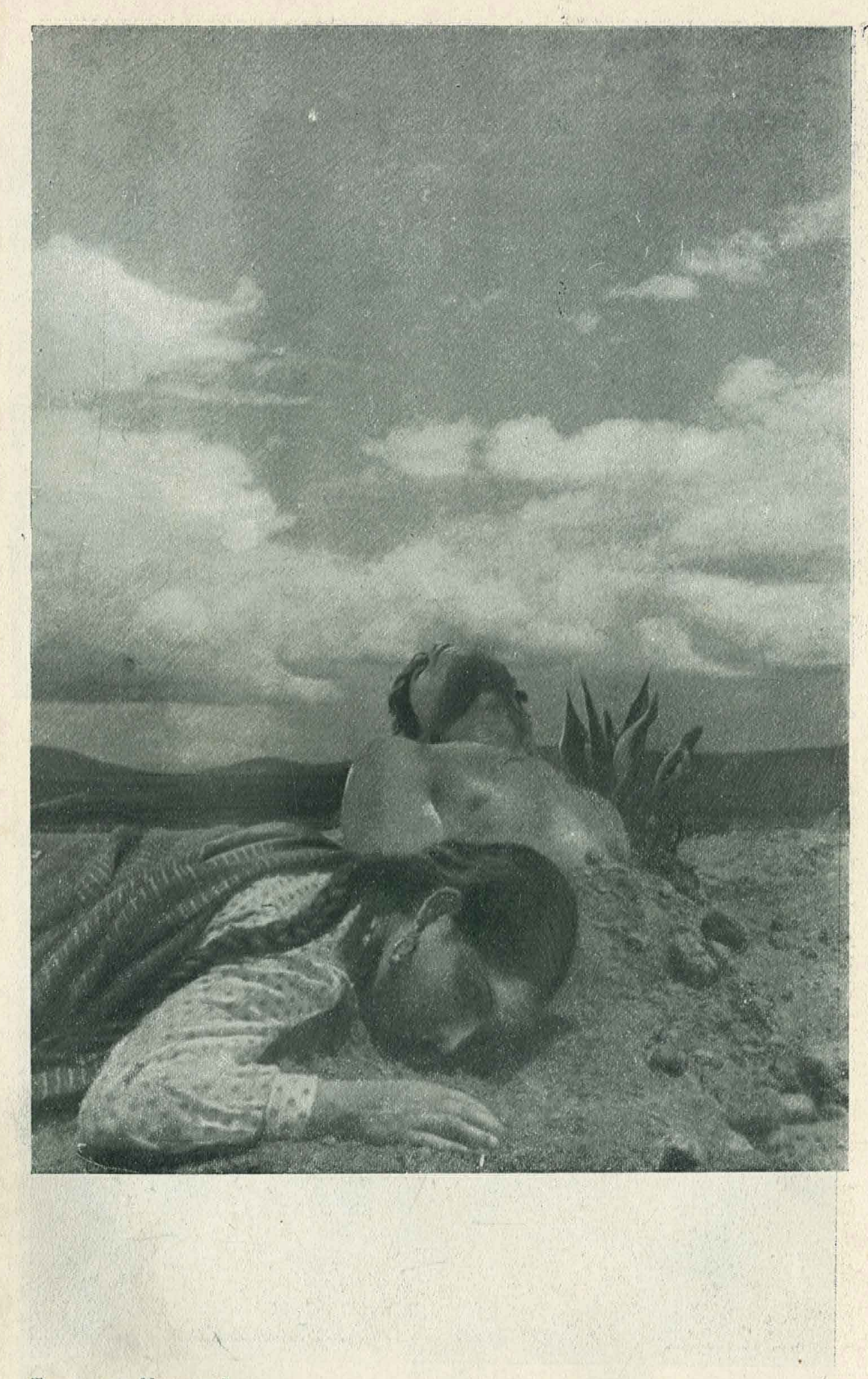


«Октябрь»

«Старое и новое»



«Старое и новое»



«Гроза над Мексикой»

цинов в Париже был открыт первый в мире «Синематограф бр. Люмьер». Содержание первых фильмов, вернее отдельных монтажных кусков, снятых с одной точки зрения, не выходило за пределы простого хроникального показа коротких видовых сюжетов. «Выход рабочих из ворот фабрики бр. Люмьер», «Прибытие поезда», «Спуск на воду лодки» — таково содержание этих фильмов.

В числе гостей, приглашенных на открытие первого кинотеатра, присутствовал известный в те времена иллюзионист и фокусник — Георг Мелье.

Несколько десятков метров примитивнейшей «живой фотографии», показанной Люмьером, произвели на Мелье столь сильное впечатление, что он решил бросить свою основную профессию и заняться изучением нового «технического аттракциона» — кинематографа. Георг Мелье, занимавший в то время пост директора «Театра иллюзий» Роберта Гудэна в Париже, безуспешно пытается купить у Люмьеров их аппарат. Несмотря на предложенную им сумму в 50 000 франков, Люмьеры отказываются его продать. Эта неудача не останавливает предприимчивого фокусника, и спустя несколько месяцев Мелье открывает собственный кинотеатр в Париже, показывая фильмы с помощью эдиссоновского «кинетоскопа». Вместе с тем Георг Мелье сам начинает производство кинокартин.

В процессе изучения техники съемки он по неопытности дважды экспонирует один и тот же кусок негативной пленки, и эта ошибка приводит его к открытию возможностей многократной экспозиции. В результате длительной работы он создает первые «трюковые» фильмы, целиком построенные на многократном экспонировании с применением черного бархата в качестве фона. В короткометражных картинах Георга Мелье мы уже встречаем мастерски скомбинированные кадры, экспонирование которых произведено по частям. Так, например, в фильме «Люди оркестра» имеются кадры с восемнадцатикратной экспозицией — работа, которая и при современном техническом вооружении оператора требует большого опыта и уменья. Впоследствии Мелье приходит к мысли склеивать отдельные куски негатива, которые в то время по длине не превышали 17 *м*. Таким образом, Георгу Мелье по существу принадлежит и честь «изобретения» техники современного монтажа.

Успех первых фильмов Мелье и приобретенная им известность побуждают англичанина Роберта Пауля также заняться экспериментированием в области кинематографии. Вначале Пауль решает обратиться за помощью к Мелье, так как, не имея элементарного представления о киносъемке, он целиком и полностью приписывал качество этих первых картин исключительному дарованию и способностям Георга Мелье. Однако, производя пробные съемки, Пауль приходит к убеждению, что в создании кинематографических «трюков» такого рода основную роль играют не столько одаренность оператора, сколько технические средства, которыми он владеет. В 1896 г. Пауль создает мастерскую и в ней производит свои опыты. Не зная технических приемов Мелье, которые последний держал в строгом секрете, Пауль строит свои трюковые съемки не на многократной экспозиции, а на печати одного позитива с двух, а затем и с нескольких негативов. С величайшими трудностями он конструирует копировальный аппарат, который дал возможность многократно печатать один и тот же позитив. В процессе работы Пауль приходит к применению наружной бленды, с помощью которой производит первые затемнения и наплывы.

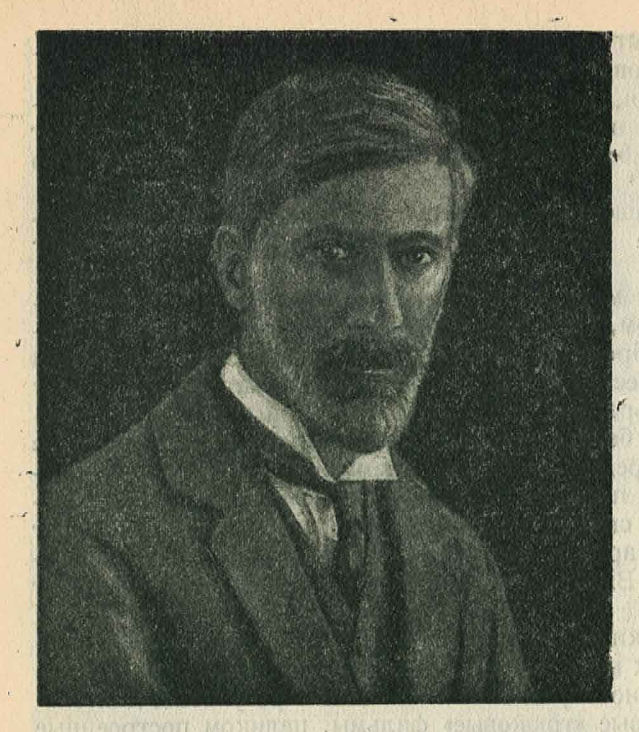


Рис. 73. Роберт Пауль — один из первых операторов-изобретателей.

Следует отметить, что работы Пауля в отдельных случаях достигали настолько высокого технического уровня, что и в наших условиях некоторые результаты этих съемок остаются непревзойденными (рис. 74—75).

В лице Георга Мелье и Роберта Пауля мы имеем основоположников двух главных направлений в современной технике комбинированной съемки. Первое направление, имеющее в своей основе принцип частичной многократной экспозиции, впоследствии развилось в существующие ныне виды оптического совмещения изображений при съемке. Второе направление приводит нас к крупнейшему достижению кинотехники наших дней — к копировальному автомату проекционной печати, с помощью которого сложнейшие сочетания разнородных съемок могут быть произведены в лаборатории.

Несколько раньше Георга Мелье и Роберта Пауля американец Вильям Диксон — один из ближайших сотрудников Томаса Эдиссона, начинает экспериментирование в области кино с помощью сконструированного им аппарата кинематографа. В 1889 г. в Америке инженерами Истменом и Уокером было впервые налажено производство пленочных катушек. Диксон применяет в своей работе этот светочувствительный материал и в том же году создает первый съемочный павильон, получивший впоследствии название «Черной Марии».

Совершенствование технических средств и приток капиталовложений превратили кино в промышленность. Кинематограф становится массовым зрелищем. Содержанием первых фильмов на протяжении почти четырех лет все еще остаются хроникальные сюжеты, но уже в начале XX века в кинематографии начинается диференциация, аналогичная происходившему в свое время разделению отдельных видов фотографии.

Происходит отмежевание научного и технического кино, развитие которого идет в дальнейшем самостоятельным путем. Появляются регулярно

выпускаемые хроникальные киножурналы, и наконец, создается «игровая» кинематография. В поисках сюжетов кинематограф обращается к театру и, главным образом, к эстраде. Кто же осуществлял руководство этими первыми кинопредприятиями? Кто был хозяином первых кинофабрик?

Любопытную характеристику первых руководителей кинопромышленности мы находим в статье режиссера Г. Александрова, посвященной американской кинематографии.

«Откуда взялись люди, являющиеся в данный момент руководителями или хозяевами «голливудского кино?».

На заре кинематографа авантюристы разных мастей бросили заниматься ярмарками, каруселями, «веселыми домами» и балаганами, так как с успехом начали «работать» на кинематографическом поле деятельности. Их картины приносили им огромные деньги, и они стали капиталистами, руководителями американской кинематографии»*.

О режиссуре в современном понимании в то время еще не могло быть и речи. Категории журналистов, работавшие в области бульварного детектива, и работники низших ступеней театра и эстрады в погоне за наживой легко переключались на производство кинокартин, используя в качестве единственных «специалистов» немногочисленные кадры кинооператоров. Съемки производились большей частью малоквалифицированными фотографами, стоящими далеко от искусства и пришедшими к «живой фотографии» как к новому источнику доходов. Это были люди, в лучшем случае типа Георга Мелье, Роберта Пауля и Диксона, в худшем — фотографы, не нашедшие себе применения в так называемой «художественной» фотографии.

В поисках новых объектов для демонстрации кино обращается к бульварной детективной литературе. Появляются первые детективные фильмы, и в соответствии с выполняемыми ими социальными функциями кинематограф как средство развлечения «черни» получает оценку со стороны представителей буржуазной эстетики. Конрад Ланге в своей книге «Кино в настоящем и будущем» говорит:



Рис. 74. Кадры из первых фильмов Пауля

* Г. Александров, Американское кинопроизводство, журн. «Пролетарское кино» № 15—16, 1932 г.

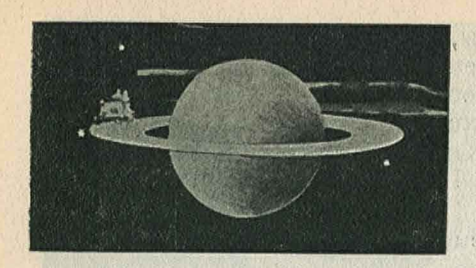


Рис. 75. Кадры из первых фильмов Пауля



«Движущаяся фотография менее художественна, чем обыкновенная. Поэтому её следует сравнивать не с живописью и скульптурой, как настоящими искусствами, а с различными видами ярмарочных аттракционов».

Аналогичные отрицательные высказывания приводит Рудольф Гармс в своей диссертации «Философия фильма».

«Кинематограф, как и все механическое, по своей природе в большей мере враждебен культуре, чем способствует ей. По сравнению с ним даже грубейший цирк является художественным учреждением» (Генно Гюттенауэр) *.

Как видим, фильм на данной ступени развития еще не может претендовать на звание произведения искусства, т. е. художественного явления. Более того, в отдельных случаях кинематограф квалифицируется не только как явление антихудожественное, но и просто вредное, противоречащее элементарным основам буржуазной этики и морали.

«Если можно вообще назвать что-либо грубым бесчинством, — говорит Конрад Ланге, — так это прежде всего, конечно, публичное представление действий, запрещенных уголовным кодексом».

Итак, по отношению к кинематографии буржуазная эстетика полностью сохранила те позиции, с которых в свое время она отрицала фотографию как искусство.

Рассматривая кино как «живую фотографию», буржуазная и мелкобуржуазная эстетика в точности повторила свою старую ошибку. Больше того. Отрицание фотографии как искусства становится основной предпосылкой к отрицанию права кинематографа именоваться искусством.

«Движущаяся фотография, — говорит Ланге, — может быть признана искусством лишь в той мере, в какой им является фотография. Но эта последняя, как всякому известно, не является настоящим искусством».

Выше мы уже останавливались на причинах отрицательного отношения буржуазной эстетики к фотографии. Эти причины действовали и в отношении кино. Но в кино бульварщина еще больше бросалась в глаза, пошлость выступала в более мощном вооружении, а потому и давала больше

---

* Цитирую по книге Рудольфа Гармса, «Философия фильма», изд. «Академия», Ленинград, 1927, стр. 33.

оснований для высокоученого эстетского лицемерия. Нам здесь это сопоставление кино и фотографии, понимание кино только как «движущейся фотографии» интересно лишь в двух отношениях. Во-первых, эта установка в дальнейшем приводит к оценке роли кинооператора как простого технического исполнителя, пассивно фотографически фиксирующего объекты съемки, — точка зрения, с которой приходится бороться и до сих пор. Во-вторых, не отвергая по существу движения динамики как отличительной черты кинематографа, Ланге отвергает лишь качественное отличие кино от «движущейся фотографии». Между тем именно это качественное отличие, являющееся результатом определенных внутренних процессов, составляет ту специфику, которая превращает кино в искусство совершенно особого вида, принципиально отличное от театра и живописи.

Выхваченный из научной лаборатории и поставленный на рельсы коммерческой эксплоатации кинематограф был превращен в средство массового развлечения.

Фотографический объектив с предельной реалистичностью отобразил то, что ставилось в его поле зрения. Возмущенному взгляду искусствоведа представилась подлинная, ничем не прикрашенная картина искусства «для масс», искусства «ярмарки и балагана». Простое сопоставление этих «образцов» нового искусства с классическими произведениями живописи и театра убеждает буржуазную эстетику в том, что здесь нет и не может быть ничего общего. Если кино не хочет быть живописью или театром, то, стало-быть, кино не искусство. Стало-быть, это другой ряд, стоящий вне пределов искусства, — ряд механический, «враждебный по своей природе культуре» (Бенно Рюттенауэр). И, наоборот, попытки «облагородить» кино, сделать его «настоящим искусством» велись по линии механического подражания театру и живописи средствами кино. Фотография и кинематография по своей сущности реалистичны. Изображая то, что ему меньше всего подлежит изображать, т. е. не самую действительность, а действительность, уже пропущенную сквозь трактовку другого искусства, кинематограф превращается в антихудожественное явление.

Любопытно отметить, что даже такие передовые художники, как В. Мейерхольд, в течение ряда лет оставались на позициях буржуазной эстетики, отрицая кино как искусство. В 1912 г. В. Мейерхольд в своей книге «О театре» писал:

«Кинематографу, этому кумиру современных городов, придается защитниками его слишком большое значение. Кинематограф имеет несомненное значение для науки, служа подспорьем при наглядных демонстрациях: кинематограф — иллюстрированная газета («События дня»), для некоторых он служит заменой путешествий. Кинематографу однако нет места в плане искусства даже там, где он хочет занять лишь служебную роль».

Дальнейшее развитие кинематографа может быть условно разделено на два периода. Вначале мы видим подчинение кино театральной культуре, благодаря чему происходит внедрение элементов организационно-творческой структуры театра в систему кинопроизводства. В этот период утверждается полная гегемония кинорежиссера, препятствующая какому-либо творческому росту оператора.

Второй период, приводящий нас к современной буржуазной кинематографии, в своем зачатке знаменуется расцветом литературно-бытовых инсценировок. Отходя от традиций экранизированного театра, кинематограф заимствует у литературы конструкцию построения вещей в целом, пытаясь на этой основе выработать и совершенствовать собственные, специфичные для кино средства художественного воздействия.

Какие изменения вносит весь этот путь развития кинематографа в

положение и творчески-производственные функции кинооператора как одного из создателей фильма?

Его профессия по своему общественному положению почиталась несколько выше шоферской, но значительно ниже той, которой занимался фотограф-портретист. Портретная фотография все же рассматривалась как художественное явление, а приключенческий фильм — лишь как «терпимое нарушение уголовного законодательства», терпимое в той мере, в какой оно отвлекало зрителя, в основной массе пролетария и трудящегося, от подлинной социальной действительности.

В младенческие годы кинематографии методика построения кадра стояла в прямой зависимости от рабского подражания привычным формам восприятия театрального спектакля. Рамка кадра определялась по размерам и положению внешнего прореза театральной сцены. Точка зрения камеры устанавливалась по линии, перпендикулярной к объекту съемки, а высота камеры варьировалась в строгих пределах 1,50—1,60 *м*, что соответствовало среднему положению места зрителя в театре (рис. 76).

Композиции кадра ограничивались требованием безусловной симметрии в распределении действующих лиц и предметов съемки. Кинематография, еще не знавшая ни крупного, ни даже среднего плана, не предъявляла никаких эстетических требований к построению кинокадра, рассматривая весь процесс съемки в целом лишь как техническое воспроизведение движущихся объектов. В такой же мере это относится и к искусственному освещению, представляющему собой в настоящее время одно из наиболее значительных средств построения композиции. Непостоянство солнечного света, заставившее кинематографиста перейти в темный павильон, потребовало изыскания других способов освещения. Солнечный свет нужно было чем-нибудь заменить, и эта замена была произведена по признаку непосредственного подражания действию утраченного источника света. Солнечные лучи, проникая в примитивный кинопавильон через стеклянную крышу, освещали снимаемые сцены сверху, по вертикали. По такому же принципу создавались и первые световые установки. Требовалось только осветить снимаемую сцену, чтобы экспонирование в павильоне стало возможным. О каком-либо специальном регулировании и направлении световых лучей в то время еще не могло быть и речи. До определенного момента искусственный свет рассматривался в кинематографии лишь как техническое средство, «неизбежное зло», связанное с особенностями кинопленки и затрудняющее работу оператора, который видел свою задачу лишь в том, чтобы заполнить кадры ровным, рассеянным, преимущественно верхним и лобовым светом.

По мере усложнения павильонной техники и внедрения в практику кинематографии не только натурной съемки в подлинном смысле, но и «натурных» декораций с искусственным освещением, методика построения кадра претерпевает значительные изменения. Первое применение панорамы на натуре разрушило неподвижность узаконенной театральной рамки. Но отсутствие «крупного плана» заставило оператора ввести так называемое «кашэ» как средство концентрации внимания зрителя на определенной детали. Попутно отметим, что «кашэ», совершенно изжившее себя в наши дни, сыграло значительную роль в процессе осознания новых возможностей съемки, так как впервые указало пути применения при экспонировании кадра изолирующей маски, а также открыло комбинированные способы работы с силуэтными и освещенными объектами.

В методах построения кадра, а в особенности в освещении, также намечаются некоторые сдвиги в сторону ухода от театрального влияния. Но эти

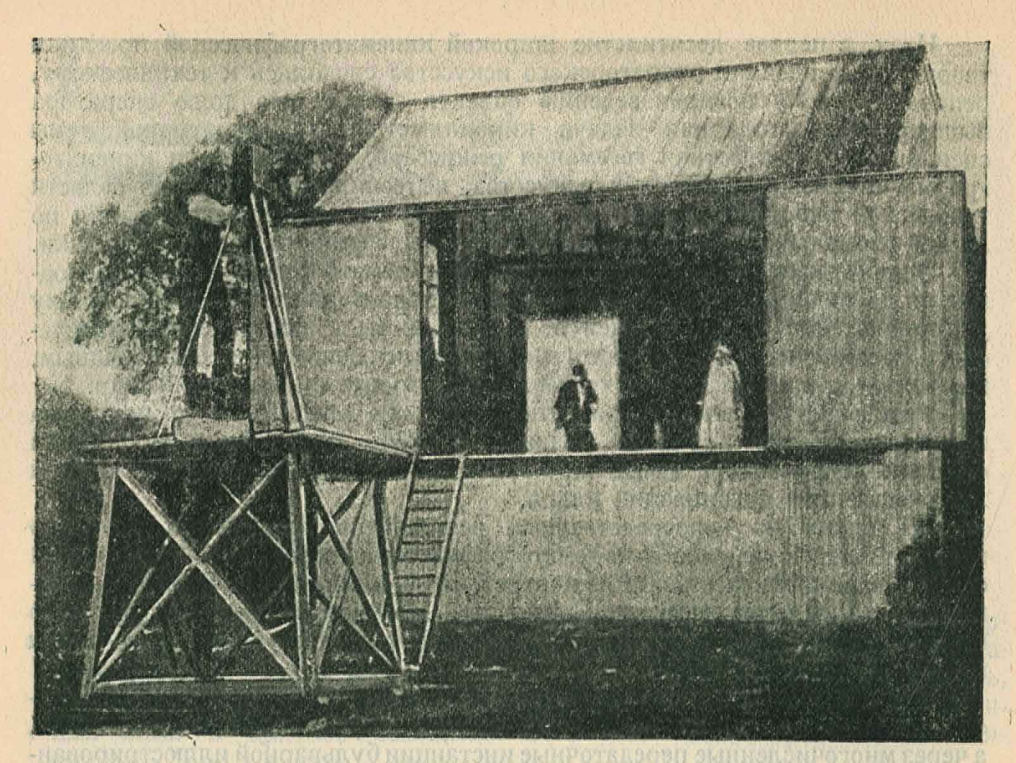


Рис. 76. Выбор точки зрения камеры при съемке в примитивном „театрализованном" павильоне

сдвиги еще далеки от какого-либо творческого понимания задач композиции.

В этот период возникает первое представление о «правильном освещении», созданное на основе примитивного натурализма. Согласно этому представлению свет должен был быть в первую очередь «естественным» и, если, предположим, снималась сцена у окна, то световые лучи должны были проникать в комнату только через это окно, — других световых установок не полагалось. Нарушение этого правила квалифицировалось как безграмотность, точно так же, как в свое время изменение высоты горизонта или асимметрия в кадре считались признаком отсутствия вкуса у оператора. Влияние этого течения было настолько сильным, что еще до сих пор у многих современных операторов можно подметить остатки прежней боязни «неестественного» света. В Америке этот световой натурализм привел к тому, что операторы считали правильным давать лишь такое освещение, которое совсем не замечалось бы зрителем, и в этом низведении искусственного света до уровня простого технического средства средний американский оператор и по сей день видит высокую степень совершенства операторского искусства.

С точки зрения художественной организации кинокадра мы существенных перемен в этот период еще не видим. От оператора требуется, главным образом, отчетливое фотографическое изображение, а в лучшем случае — несколько «карт-постальных» живописных эффектов и пейзажей. Поскольку кинематография в целом еще не рассматривается как искусство, кинокадр также остается вне пределов художественной трактовки, а стало-быть, и о композиции кадра в настоящем смысле слова еще не может быть речи.

Итак, в первое десятилетие широкой кинематографической практики творческие тенденции операторского искусства сводились к техническому, репродуктивному воспроизведению объекта съемки. На долю оператора выпадала неблагодарная задача киноиллюстрации литературной темы сценария. Полновластная гегемония режиссера, пришедшего в кинематографию от смежных областей искусства, вытеснила оператора из области творческой работы, оставляя ему лишь один путь совершенствования по линии формальных приемов портретной, ландшафтной и трюковой съемки.

Однако даже в этих узких пределах кинематография не смогла подняться до того уровня мастерства, которое характеризует блестящую эпоху Дагерра в фотографии. Владея в известной мере построением статического фотоснимка, оператор-фотограф становился совершенно беспомощным, как только сталкивался с необходимостью построить динамический кадр.

Решающий перелом в развитии методики операторского искусства вносит появление крупного плана. Крупный план, стимулировавший создание современного монтажа, в значительной мере повлиял и на методы художественной организации кадра.

Но одним из непосредственных результатов применения крупного плана явился и перенос в кинематографию худших традиций портретной фотографии. «Художественный» портрет, столь памятный по всем разновидностям «салонных» открыток, становится предметом увлечения среднего кинооператора. В течение ряда лет на экране господствуют крупные планы всяких красивых головок.

Ведь операторское искусство получило свое художественное наследство отнюдь не из рук подлинных пионеров художественной светописи, а через многочисленные передаточные инстанции бульварной иллюстрированной прессы конца XIX столетия.

Таким образом, в ранний период развития операторского искусства, который мы условно называем периодом «репродуктивным», изобразительная культура развилась, главным образом, на основе двух доминирующих влияний. С одной стороны, это были театральные влияния, ограничивавшие творческие устремления оператора рамками кинематографической фиксации отдельных отрывков театрального спектакля. С другой стороны — это было влияние профессиональной фотографии, по своему художественному уровню стоящей за пределами искусства.

Бедность технических средств, громоздкость и неподвижность камеры, ограниченные возможности оптики и светочувствительных материалов — все это в значительной мере затрудняло работу оператора. Вместе с тем отчетливого понимания задач композиции как средства выразительной организации кадра в тот период еще не существовало. Единственной задачей оператора было точное отображение снимаемого объекта, поставленного перед аппаратом так, как это диктовалось восприятием зрителя, наблюдающего театральный спектакль. Это был кинематограф одной и притом неподвижной точки зрения.

Только с приходом в кино художественной литературы возникает требование определенного эстетического минимума по отношению в кинокадру. Операторская техника, обогащенная новыми техническими возможностями, ищет своих выразительных средств. Пытаясь внедрить в свою работу элементы искусства и еще не умея выявить их через специфику кино, оператор строит свою работу на заимствовании этих элементов из живописи. В поисках изобразительных возможностей копируются классические образцы той или иной школы, и с этого момента кинематография переживает длительный период «детской болезни» живописного подражания.

2 живописные влияния

Говоря о влияниях живописи в ранние периоды развития операторского искусства, мы намеренно применяем термин «живописное подражание», так как в своей начальной форме живописные тенденции сводились, главным образом, к механическому копированию отдельных композиционных схем и приемов освещения того или иного произведения живописи.

В первичной форме подражание живописи появляется уже тогда, когда оператор пытается механически скопировать композиционные схемы тех живописных произведений, которые сюжетно сходны с заданиями отдельных кадров фильма. Это мы находим уже в ранних фильмах итальянского производства, как например, «Камо грядеши» и «Саламбо», а затем в «исторических» — немецких картинах позднейшего периода («Лукреция Борджиа»). От механического заимствования композиционных схем несвободны и некоторые американские боевики, вышедшие в военное и послевоенное время («Интолеранс», «10 заповедей»). Эти фильмы интересны тем противоречием, которое существует между построением общих и средних планов, с одной стороны, и более крупных — с другой.

Относительная статичность общего и среднего плана позволила применить в них центральную симметрическую композицию живописи эпохи Возрождения с ее торжественностью и монументальностью, перенесенной в законченность замкнутого в себе кадра. Эти кадры считались выразительными уже в той мере, в какой они средствами кино воспроизводили знакомые по живописи сюжеты, и их «художественность» оценивалась в прямой зависимости от того, насколько близко оператор сумел подойти к копируемому произведению. Иначе обстояло дело с композициями групповых и крупных планов, где простое копирование становилось невозможным в силу динамичности сюжетов. Эти планы резко вырывались и разрушали иллюзию «художественности» кинофильма в целом, так как они сильно расходились с живописной стилизацией общих планов. Если в общих планах оператору еще удавалось воспроизвести в точности композиционную схему оригинала, уловив хотя бы приближенно основные принципы планировки и освещения, то с переходом к динамическим групповым и крупным планам оператор должен был самостоятельно трактовать сюжет, и здесь

сейчас же обнаруживалось отсутствие композиционного единства отдельных кадров. Этим отчасти объясняется тяготение и режиссера и оператора к более общим, по возможности, статическим построениями, т. е. к таким формам, которые давали бы возможность точно придерживаться принятой репродуктивной установки.

В крупных планах объектом подражания в отдельных случаях были произведения портретной живописи, но это наблюдалось сравнительно реже, поскольку крупный план в то время вообще давался в виде очень короткого монтажного куска.

Экранизация театральных постановок в первые периоды существования кино обусловливала и особые формы композиционного построения кадра. Зависимость оператора от характера и размеров планировки театральной декорации в павильоне не давала возможности разрешить построение кадра вне пределов, указанных художником-декоратором, пришедшим в кино из театра. Единственной возможной формой построения в этих условиях оказывалась такая композиция, которая по своей симметричности соответствовала фронтальному построению декорации. Композиции такого рода наиболее характерны для живописи Возрождения, и поэтому совершенно естественно стремление оператора, работающего в пределах «сценической коробки» павильона, утвердить свою «художественность» за счет подражания классическим образцам живописи Ренессанса.

В «Нибелунгах», «Метрополисе» и ряде других театрализированных киноинсценировок эти псевдоклассические композиции являются преобладающими. Приемы такого рода мы видим почти во всех «оперных» фильмах Рихарда Освальда, а также в бесчисленных драматических и опереточных кинопостановках европейских и американских режиссеров. Эта установка в своем дальнейшем развитии привела к тому бутафорски-декоративному стилю, построенному на эклектическом смешении приемов театрального оформления с элементами живописной декоративности, которое характеризует культуру среднего оператора «стандартной» кинематографии Европы и Америки.

Любопытным примером механического перенесения в кино живописных композиционных схем могут служить также и новейшие исторические боевики американского производства, в которых это сходство с живописным оригиналом используется как реклама «художественности» фильма. Мы приводим здесь репродукцию гравюры Девиса «Смерть адмирала Нельсона» и кадр из одноименного американского фильма (рис. 77 и 78). Как видно из этого сопоставления, внешние композиционные черты схвачены довольно удачно, хотя «историчность» и «художественность» кадров такого рода в целом внушают большие сомнения.

До сих пор мы говорили о наиболее примитивных формах живописного подражания, основанных на механическом перенесении отдельных композиционных схем живописных произведений в кино. Самостоятельные творческие искания оператора по линии создания своей изобразительной культуры начинаются не здесь, не в павильоне, а в области натурных съемок.

Ландшафтная панорама, пейзажный кадр старого итальянского или французского фильма — вот источник первых самостоятельных исканий оператора. Почти во всех картинах старого производства пейзажные кадры совершенно выпадают из общего стиля «репродуктивной» фотографии того времени, ибо они представляют результат уже не простого технического воспроизведения, а определенных творческих устремлений. Эти кадры включались в картины большей частью как самодовлеющий живописный

Рис. 77. Кадр из американского фильма „Смерть адмирала Нельсона“



Рис. 78. Одноименная гравюра, послужившая образцом механического подражания

момент, иногда совершенно не связанный с общим построением фильма, и преподносились зрителю как некий «эмоциональный аттракцион».

Любопытно, что и в современных фильмах кадры такого рода иногда сохраняют свое самостоятельное значение. Они монтируются с весьма отдаленной сюжетной увязкой, — нередко только для того, чтобы вызвать у зрителя несколько восторженных восклицаний, а затем вновь переключить его внимание на восприятие основного действия. Пейзажный кадр, выполнявшийся оператором самостоятельно, указал и пути разработки новых технических средств съемки. Взамен четко рисующего анастигмата появляются монокль или смягчающая линза, в систему оптической передачи вводятся шелковая сетка и ряд других приспособлений оптики. Оператор начинает всерьез интересоваться проблемой освещения, которое уже осознается как существенный элемент композиции, и на этой основе возникает новый интерес к живописи, в первую очередь — к живописи импрессионистической.

В фильмах 1918—1920 гг. мы уже отчетливо видим этот характерный отход от оптически резкой трактовки предмета, стремление построить выразительность кадра на передаче мгновенного впечатления, случайного и неповторимого, выявленного тончайшими переходами от светового пятна к легкой полутени, от солнечного блика к расплывчатому силуэту. В этом отношении значительный интерес представляют некоторые ранние работы лучших немецких операторов, как например, Гвидо Зебера, Карла Гофмана, Гюнтера Крампфа и Вагнера.

Если стать на точку зрения чисто формального исследования, то, очевидно, не представит большого труда установить связь и преемственность между отдельными приемами живописных школ и аналогичными приемами построения кадра в художественной кинематографии.

История развития изобразительных форм в операторском искусстве обнаруживает параллельное движение двух изобразительных начал, эволюция которых приводит нас к двум основным формам оптической трактовки кадра.

Резкая, отчетливая оптическая передача, которую мы условно называем линейно-объемной или графической трактовкой кадра, специфична преобладанием в оптическом рисунке отчетливого, резко обозначенного контура изображения. Освещение строится, главным образом, на короткой тональной гамме, с интенсивно насыщенными тонами черного и белого. Полутон в его живописно-воздушных оттенках и многочисленных градациях не играет решающей роли для выразительной передачи изображения.

Смягченная оптическая передача, напротив, отличается мягким расплывчатым контуром, смягченным оптическим рисунком кадра и преимущественной ориентировкой на полутон, который служит основным средством построения изображения. Если в первом случае мы имеем дело с движением линии как главенствующим объектом зрительного восприятия, то при смягченной оптической передаче преобладающей становится тональная масса, световое пятно, воспринимаемое более обобщенно, нежели чистый линейный контур.

Вторую форму по признаку внешнего сходства с отдельными направлениями в живописи нередко называют «живописной» или «свето-пластической» трактовкой кадра.

Но само по себе наличие света и тени, замена резкого контура тональным пятном или общее смягчение оптического рисунка изображения еще далеко не определяют стиля в операторском искусстве. Совокупность приемов возникает как самостоятельный стиль и образует целостную систему

там, где единство композиционных принципов сочетается с единством смысловой трактовки кадра, где каждый формальный и технический прием осознан как средство идеологически художественного воздействия и, наконец, там, где имеются последовательное развертывание и переключение композиции фильма как обобщающего начала в композиционные формы отдельных кадров. Формальные приемы — «графичность» или «живописность» — лишь тогда являются существенными признаками стиля, когда в них выражаются особенность и характер восприятия мира в целом, когда они есть продукт определенной чувственно-идейной трактовки мира. Только при этих условиях мы получаем органическое художественное произведение, выразительные средства которого организованы как единство стилевой трактовки содержания.

Ряд фильмов французской кинематографии явственно обнаруживает импрессионистические истоки творческих установок оператора. Мастерски снятые ландшафтные кадры в картинах Ренэ Клера дают примеры перенесения в кино не только отдельных приемов художников импрессионизма, но иногда и законченных композиционных построений импрессионистического восприятия и трактовки природы.

Стремление построить кадр на тончайших переходах от светового пятна к легкой полутени, полное пренебрежение линейными моментами объекта, погоня за бликом, силуэтом, воздушной перспективой и бесфокусность, доведенная до предела, — таковы характерные черты этого направления в операторском творчестве, роднящие его с импрессионизмом. Но является ли импрессионизм в кино во всех случаях результатом непосредственного подражания или, быть может, иногда он возникает как выражение определенной творческой установки, — это вопрос, решение которого не может быть найдено путем простого анализа одних лишь формальных элементов фильма. Каждое художественное произведение, в том числе и кинематографическое, всегда обнаруживает мировоззрение создавшего его человека. Поэтому и импрессионизм в отдельных случаях мог появиться в кинематографии как самостоятельное явление, обособленное от живописи, но в силу преемственности все же можно полагать, что живописные влияния здесь несомненно имеют место.

Мы полагаем, что отдельные импрессионистические увлечения, возникшие под влиянием временного интереса оператора к импрессионистической живописи, с одной стороны, и непрерывно растущего интереса к проблемам освещения, с другой, все же еще не дают основания говорить о какой-либо отчетливо выраженной стилевой установке. Эти отдельные тенденции несомненно обогатили операторское искусство целым рядом новых технических средств, в особенности применением мягко рисующей оптики и освещения, но в законченной форме импрессионизм как творческое направление в кино не имел места. Появление светового пятна, силуэта, «рембрандтовского» освещения — все это в значительной степени объясняется теми же подражательными тенденциями, которые заставляли оператора переносить в кино законченные композиционные схемы произведений живописи. Разница заключается лишь в том, что здесь заимствование живописного опыта шло не только по линии перенесения сюжетно сходных композиционных схем, но и по пути изучения особенностей световой трактовки.

Если импрессионистические тенденции, выросшие главным образом под влиянием чистой подражательности, в основном сводились к поискам новых методов освещения, то возникновение элементов экспрессионизма в том виде, как мы это встречаем в творчестве некоторых операторов, имеет несколько иное обоснование.

Не давая здесь идейного анализа экспрессионизма и его классовых корней, ограничимся высказыванием лишь одного из теоретиков экспрессионизма, характеризующего творческие устремления экспрессионистов и выражающего сущность экспрессионистического мироощущения в искусстве.

«Никогда не было такого времени, — говорит Герман Бар, — потрясенного таким ужасом, таким смертельным страхом. Никогда мир не был так мертвенно нем. Никогда человек не был так мал. Никогда он не был так робок. Никогда радость не была так далека и свобода так мертва. Нужда вопит, человек зовет свою душу, время становится воплем нужды. Искусство присоединяет свой вопль в темноту, оно взывает о помощи, оно зовет дух, это — экспрессионизм».

Влияние экспрессионизма на кинематографию в целом, в особенности на германскую кинематографию инфляционного периода, настолько очевидно, что не требует особого доказательства. Мы остановимся лишь на отдельных влияниях экспрессионизма, интересных для нас с точки зрения изобразительных моментов фильма.

Следует отметить, что экспрессионистические влияния проявляются в операторском искусстве значительно позже, нежели в режиссуре. Выполняя творческие задания режиссуры, оператор далеко не сразу находит соответствующие формальные приемы и технические средства для осуществления этих заданий. Вот почему первые фильмы этого направления с точки зрения операторской работы еще не являются характерными для «кинематографического экспрессионизма».

Обычно принято считать образцом экспрессионистического кинопроизведения известный фильм режиссера Роберта Вине «Кабинет доктора Каллигари». Между тем в этом фильме экспрессионизм нашел свое проявление, главным образом, в декоративном оформлении, костюмах и режиссерской трактовке, но, за исключением освещения, — не в специфических средствах операторского мастерства, которые в целом использованы в реалистическом плане. Мы полагаем, что преломление экспрессионизма в операторской работе следует искать не только в этом фильме, но в тех композиционных особенностях и приемах съемки, которые можно найти в ряде кадров других фильмов последующего периода, в целом не заслуживающих названия экспрессионистических.

Элементы экспрессионистической трактовки кадра имеются во многих картинах германского производства 1920—1923 гг. Но особенно интересны фильмы «Носферату», «Усталая смерть», «Раскольников» и фильм Пабста-Зебера «Тайна души», в котором делается попытка ознакомить зрителя с фрейдовским методом психоанализа.

Иррациональный свет, композиционная асимметрия, бесфокусность, доведенная до предела, гипертрофированные крупные планы, взятые в условном символическом вырезе рамки, внутренняя напряженность зрительного образа, представляющего собой нарочитое видоизменение реальности, — таковы внешние черты этого направления в операторском искусстве. Здесь мы имеем дело уже не с пассивной трактовкой объекта средствами импрессионистической светотени, используемой в плане наибольшего приближения к натурализму, а с действенным видоизменением реального зрительного образа, подчиняющим реальность вымыслам творческой головы.

Уже в «Носферату» (реж. Мурнау) оператор Вагнер снимает оголенную полуразрушенную кирпичную стену с резкими и глубокими тенями. Уходящая вверх стена, мрачные, резко очерченные тени, создающие сильный тональный контраст, резко выпяченная фактура — все это содействует нереальному, мистическому восприятию объекта в соответствии со всем характером этого фильма «ужаса и бреда». В отдельных местах Вагнер использует негативное изображение, которое включается в фильм вместо

позитива. Кадр, в котором герцог-вампир шествует в своей колеснице, представляет собой действительно страшное зрелище, ибо негативное изображение создает совершенно искаженный зрительный образ, почти лишенный каких-либо признаков реальности.

Мы приводим здесь эскиз к «Доктору Каллигари» (рис. 79), где освещение в отдельных кадрах доведено до подлинной световой мистики. Изломанная противоестественная перспектива, распределение световых пятен, лишенное всякой логической мотивировки, световая трактовка лица актера (медиума Цезаря) (рис. 80) как мертвой меловой маски—все эти яркие образы являются отражением экспрессионистических тенденций.

Подробнее следует остановиться на творчестве Гвидо Зебера, так как в его работах живописные и в особенности экспрессионистические влияния последних лет сказываются наиболее ярко.

Тридцатилетняя кинематографическая практика Гвидо Зебера, старейшего оператора германской кинематографии, охватывает почти все этапы развития буржуазного кино. Работая главным образом над техническими проблемами, Зебер не только создал трюковую технику в ее современном виде, но и показал пути ее творческого использования. В то же время работы Зебера — это не простая демонстрация технических возможностей кино. В его фильмах мы видим ту высокую степень совершенства, до которой может быть доведена художественная фотография в подлинном ее понимании. К сожалению, эти результаты в силу условий развития буржуазного кино для Зебера являются предельными, ибо органического единства в творческих установках с режиссурой у него не было и нет. Исключение, быть может, составляет «Безрадостная улица», где Пабст и Зебер выступили как равноценные по мастерству творцы, но и тут чувствуется обособленность оператора, в подборе выразительных средств не всегда идущего в ногу с режиссером.

Кадр Зебера, рассматриваемый вне монтажного контекста, в формально-композиционном отношении всегда безупречен. Он поражает законченностью композиции, мягкостью и пластичностью освещения, четким рисунком и безукоризненной проработкой фактуры. Даже там, где Зебер уходит в экспрессионистическую трактовку сюжета, он все же остается верен лучшим формальным традициям немецкой художественной фотографии. Вместе с тем это совершенное мастерство в своих выразительных чертах далеко не всегда служит смысловому заданию кадра, раскрытию его содержания, и поэтому в работах Зебера нередко господствует внешний отвлеченный показной эффект. Это особенно чувствуется в том же фильме «Тайны души», где Зебер демонстрирует замечательную технику многократных экспозиций. Именно здесь, где, казалось бы, имелся полный простор для оператора в разрешении композиционных задач на основе материала фильма, отсутствие единой творческой установки у Пабста и Зебера приводит к тому, что мастерство оператора воспринимается в качестве самодовлеющего момента, не связанного с идейной нагрузкой и местами перекрывающего драматургическую действенность фильма. Отсюда — перегруженность вычурными живописными эффектами, изобразительность которых нередко стоит вне выразительности кадра как монтажного куска.

Творческое преломление элементов экспрессионизма в практике таких операторов, как Зебер, Гофман и Вагнер, уже не может быть объяснено только внешним подражанием современной экспрессионистической живописи или влиянием режиссуры. Несмотря на то, что экспрессионистические тенденции в операторском искусстве чаще всего выливают-

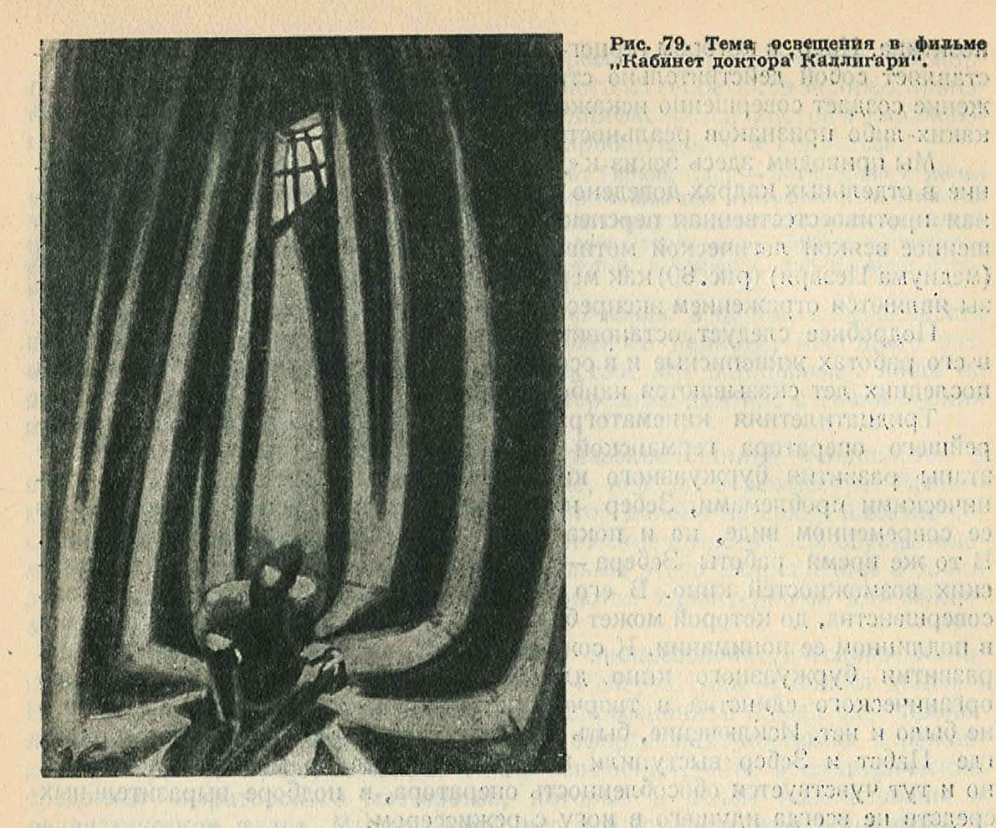


Рис. 79. Тема освещения в фильме „Кабинет доктора Каллигари".

ся в форму внешних приемов, достаточно все же внимательно присмотреться к изобразительной трактовке такого фильма, как «Тайны души», чтобы уловить черты определенного метода, органически связанного с мироощущением оператора-художника, являющегося выражением его идеологии.

У Зебера мы встречаем кадры, композиционно разрешенные таким образом, что они служат как бы намеком, указанием на совершающиеся где-то вне, за пределами рамки, событием, мистичность которого усугубляется этой кажущейся недоговоренностью. Тень или отблеск, пробегающий по мрачным, изломанным провалам неосвещенной лестницы, чудовищно увеличенная рука, гиперболически вырастающее в противоестественном вырезе лицо, болезненная искаженность которого подчеркнута жесткой проработкой фактуры и контрастным освещением, — все эти приемы имеют целью символизировать некое «состояние духа» — в данном случае, патологию извращенной психики.

Здесь, как и у некоторых других операторов, изобразительная трактовка исходит уже не из реальности, не из того, что мы видим в действительности, а из какой-то отвлеченной идеи, символически раскрываемой через активное видоизменение зрительного образа, через оптическое искажение объекта съемки. Эти черты уже не дают право говорить только о влиянии режиссера, а тем более только о внешнем подражании экспрессионистической живописи; они заставляют предполагать наличие у оператора того же мироощущения, которое выражено в живописи и литературе экспрессионизма.

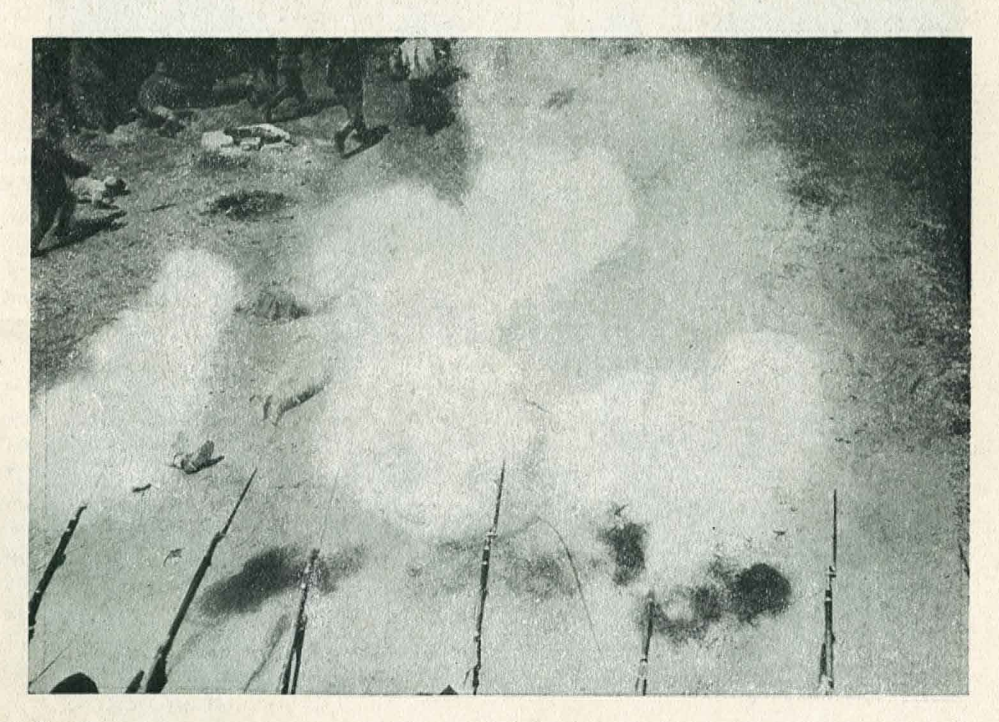
Экспрессионизм, достигший вершины своего развития в годы инфляции в Германии, несомненно оставил глубокий след в развитии киноискусства.



«Гроза над Мексикой»

«Гроза над Мексикой»

«Мать»



«Мать»

В операторском искусстве экспрессионизм, несмотря на упадочность и вредность его творческих установок, сыграл известную положительную роль, но чисто формальную. Благодаря экспрессионизму операторская техника обогатилась некоторыми новыми техническими средствами, расширив арсенал выразительных возможностей кино. Появление деформирующих линз, новых методов освещения, многочисленные способы трюковой съемки— всем этим операторская техника обязана в значительной степени необычайно усложненным творческим заданиям экспрессионизма, выполнение которых требовало величайшего мастерства и творческой изобретательности.

К отрицательным формальным моментам экспрессионизма следует отнести прежде всего композиционную алогичность, являющуюся результатом стилистических особенностей монтажной композиции экспрессионистических фильмов. Экспрессионизм с его сознательным игнорированием логических и психологических законов создал особые формы монтажной композиции, в которых отсутствовала или в лучшем случае нарушалась всякая композиционная преемственность.

Стремление к усугубленной динамике, свойственное экспрессионизму, с одной стороны, также имело положительное значение, ибо разбило мертвую скованность статических кадров театрализированного кино предшествующего периода. Но с другой стороны, монтажная разорванность, неожиданность переходов, общая непоследовательность монтажного изложения, возникающая также в результате этого стремления к предельной динамике, — все это в значительной степени приводило к композиционному хаосу. В нем было трудно различить какие-либо ведущие мотивы композиционного построения.

После 1924 г. как в западном искусстве в целом, так и по линии кино замечается отход от экспрессионизма, но несмотря на частичный поворот к новым формам и возврат к старым, внешние черты экспрессионизма в операторском искусстве буржуазной кинематографии сохранились и по сей день.



Рис. 80. Трактовка лица медиума Цезаря („Кабинет доктора Каллигари")

Своеобразное сочетание элементов экспрессионизма как «остаточной» тенденции с импрессионистической манерой трактовки кадра находим в фильмах французского оператора Рудольфа Матэ.

Рудольф Матэ, получивший широкую известность по своим работам с режиссером Дрейером, в частности по картинам «Жанна д'Арк», «Вампир» и «Необычайное приключение Давида Грея», характерен своими неустойчивыми, неуравновешенными композициями, выражающими субъективное стремление передать в кадре единичное, неповторимое впечатление от объекта. Уничтожение глубины кадра размывкой, съемка средних и крупных планов на «ровном полотне» совершенно белого неба, движение, выраженное в застывших резких поворотах, увлечение воздушной перспективой — вот характерные особенности последних работ Матэ и в частности фильма «Жанна д'Арк». Почти все планы, взятые в сильном ракурсе, с учетом воздушной перспективы, обнаруживают субъективизм оператора, избегающего в композиции каких бы то ни было обобщающих моментов.

Следовало бы отметить также известное влияние беспредметников на развитие операторского искусства. К ним можно отнести работы скандинавского художника Викинг Эггелинга и его фильм «Световой ритм», а также работы французской группы «Авангард» и первые фильмы Вальтера Рутмана. Но так как в этих работах не может быть даже условно разграничена работа оператора от работы художника-рисовальщика, — останавливаться на них мы не будем.

3
КИНО И ЖИВОПИСЬ

Живописные влияния в художественной кинематографии обычно объясняют внешним сходством изобразительных средств фотографии и живописи. Такое объяснение отчасти, быть может, и правильно, но все же не разрешает основного вопроса. Почему кинематография—искусство наиболее молодое и современное — в вопросах художественного построения кадра в течение ряда лет шла по пути механического подражания живописи, а не по пути преодоления и претворения живописного опыта через специфику кинематографических методов выразительного построения? Исчерпывающее объяснение, повидимому, следует искать не здесь, не в технике воспроизведения, а в особенностях развития буржуазного кино, о которых мы отчасти говорили выше и которые подчиняли кино театру в такой же мере, как и живописи.

Говоря о взаимоотношениях кино и живописи, мы отнюдь не считаем правильной позицию тех теоретиков, которые пытаются установить специфические черты кинематографической выразительности путем отрицания какой бы то ни было преемственности и связи его с другими изобразительными искусствами. Живопись несомненно сыграла значительную роль в превращении кинематографа в искусство, и этот факт в такой же мере неоспорим, как нельзя оспаривать влияние театра и художественной литературы на развитие кинематографических форм.

Вопрос заключается конечно не в этом. Для нас значительно важнее определить те изменения, какие получают законы живописи в кино, и таким путем установить, какие из этих законов утратили свое значение и какие, напротив, получают дальнейшее развитие.

Кинематограф и живопись,— и то и другое обычно роднят по признаку изобразительности. Произведение живописи есть прежде всего изображение, построенное на определенных законах композиции. Но и кадр, в сущности, есть также всего-на-всего изображение, не чуждое этим законам, ибо динамика кино как будто иллюзорна.

К подобному заключению приводит путь анализа, когда за основу принимается не кадр — монтажный кусок фильма, а кадрик, ее статический элемент. В силу неверной предпосылки теряется основной признак, отличающий кинематограф от всех других видов изобразительных искусств, —

иное качество кинематографических процессов. Попробуем восстановить утерянное звено.

Как возникает художественный образ в живописи?

Художник, создавая образ, синтезирует ряд общих представлений, слагающихся у него под влиянием отдельных факторов и явлений, наблюдаемых в повседневной действительности. Конкретизируя эти общие представления, он приходит к той или иной форме образного построения, в которой выражается не только субъективное отношение данного художника к воплощаемому образу, но и влияние эпохи с ее идеологическим складом. Законченное произведение живописи в такой же мере является отражением своей эпохи, в какой оно выражает мировоззрение создавшего его художника.

Живописный образ никогда не бывает абсолютно тождественен с объектом в его реальности, ибо художественное произведение не есть фиксация объекта в его единичности, а строится на совокупности ряда представлений о нем, творчески переработанных в нечто целое. Возьмем для примера работы Домье, социальная насыщенность которых раскрыта в предельно скупых и выразительных образах. Домье не может быть назван только каррикатуристом. Домье не «искажает» действительность, а выражает ее многообразие в единстве композиционного построения. И все же рисунок Домье не есть абсолютно тождественное отображение действительности. В его композициях мы видим синтез многих явлений, многих динамических тенденций, органически выявленных и обобщенных в статическом изображении.

В чем же отличие процесса образного построения в кино?

Живописное произведение по своей сущности замкнуто, обладает внутренней законченностью и в целом выражает задуманный художником кадр. Кинокадр же есть только элемент, единица художественного произведения. Отдельный кадр не дает нам законченного образа, он лишь воспроизводит различные явления в их единичности. Образ же в его законченном виде складывается там, где начинается обобщение кадров на основе их монтажного взаимодействия.

Психологические особенности нашего восприятия—то, что мы часто называем «зрительной памятью», — позволяют осознать динамические процессы в кино как реально протекающее действие. Поэтому для кинематографа иллюзорной является не динамика, а статический кадр, который существует лишь в плане отвлеченного анализа.

Живопись с ее методом образного построения статического изображения ограничена доступными ей изобразительными средствами. Она остается пространственным искусством, лишенным временных качеств. Об ограниченности изобразительных средств живописи в изображении динамических процессов говорит еще Вильям Хогар в своем «Анализе красоты».

«Лучшее изображение даже самого прекрасного танца на картине будет всегда несколько неестественно и смешно, потому что здесь каждая фигура представляет скорее остановленное движение, чем позицию».

Живопись есть искусство, оперирующее почти исключительно пространственными категориями. Его время всегда условно и не только чрезвычайно ограничено, но по сути дела выражено только в пространственно-зрительных категориях (разные планы, направление жестов одной фигуры и другой и т. д.). Поэтому живопись не может непосредственно давать движения, а следовательно и действия. Она лишь или изображает момент движения, или создает представление о движении внутренней динамикой форм, ли-

ний, цветовых пятен, композиций и т. д. Живопись может лишь вызывать в нас представление о действии и событии, причем это представление будет тем яснее, чем наиболее характерное положение изобразит художник.

В кино же мы имеем этот временной момент, имеем категорию времени, а потому можем давать не только изображенные положения, но и действия, притом действия не описанные как в литературе, а реально—зрительно изображенные. Но метод построения художественного образа в кино отличается от метода театра, где мы также имеем действие в пространственном положении (т. е. время в зримом пространстве). Разница заключается в том, что в театре нам дается реальное действие живых людей в реальном (относительно) трехмерном пространстве, в кино же это действие изображается, строится по аналогии с живописью, как мы это показали в анализе композиции кадра. Отдельный кадрик — действительно картина, но, приведенный в движение на экране (т. е. там, где собственно начинается восприятие кино), — он уже не картина, а действие. Кино есть новое искусство, с новым качественно отличным становлением своих образов, хотя и соприкасающихся с образами других искусств.

Лишь учтя это, мы правильно поймем отношение статики и динамики в кино.

Кинематографическая динамика находит свое проявление в двух основных формах. Первая — это динамика монтажа, которая однако еще не может считаться специфичной только для киноискусства. Если представить себе фильм, смонтированный исключительно из статических кадров, то нельзя установить принципиального отличия между таким фильмом и смонтированными в определенной тематической последовательности картинами. Воспринимая «монтаж картин» и просматривая фильм, состоящий из ряда неподвижных изображений, мы имеем совершенно тождественный по существу процесс, в котором кинематограф играет лишь роль иного технического средства воспроизведения.

Второй формой является внутрикадровая динамика, дающая возможность кинематографу отобразить любой динамический процесс в его реальном виде без сведения его к статическому изображению. Здесь уже общность с живописью в значительной мере теряется, и именно эта форма в сочетании с динамикой монтажа представляет собой преимущественные черты кино. Если в первый период существования кинематографа отсутствие монтажной теории заставляло нередко злоупотреблять внутрикадровой динамикой, то в дальнейшем, с развитием монтажа и не без влияния живописи, возникает другая тенденция, выражающаяся в вытеснении внутрикадровой динамики и замене ее монтажными построениями в целом, причем кадру уделяется лишь роль «станковой картины» в фильме.

Ни то, ни другое в отдельности конечно не исчерпывает методики выразительного композиционного построения в кино. Кинематограф должен строить свою выразительность на органическом взаимодействии, взаимопроникновении монтажной и внутрикадровой динамики, используя в отдельном частном случае как средство воздействия и оправдания переход на полную статику.

Кинематограф может разрешить динамическую композицию во всей ее цельности, без вынужденного разрыва и сведения к статике. Кинематограф может и должен раскрывать содержание кадра органически свойственными ему выразительными средствами, а не механически переносить из живописи внешние приемы оформления. И если на первых порах выразительные возможности кино созидались и развивались на опыте живописи, то

теперь уже можно говорить и об обратном влиянии кинематографа на изобразительные искусства.

Еще в первые годы зарождения кино мы находим интереснейшие примеры воздействия фотографии на живопись.

Зрительная культура человека, т. е. характер восприятия им окружающей действительности, не есть какая-либо абсолютная постоянная величина; она изменяется и эволюционирует вместе с эволюцией мыслительных способностей общественного человека. Так, например, линейная перспектива как форма восприятия существовала не везде и не во все времена; можно указать целые эпохи в развитии культуры отдельных народов, которые прошли мимо линейной перспективы как формы восприятия. Наша зрительная культура также не свободна от целого ряда зрительных привычек и фетишей, которые определяют наиболее привычные для нас формы зрительных представлений. Мы воспринимаем окружающую среду на основе этих зрительных привычек, и нередко те представления о предметах, которые нам кажутся наиболее соответствующими действительной форме, далеко не совпадают с реальностью. Любопытным подтверждением такого положения вещей может служить японская графика, композиции которой с точки зрения восприятия европейца во многих случаях считаются условными.

До изобретения фотографии, а подчас и в наши дни, европейские художники изображали галопирующую лошадь в таком положении, что обе задние ноги вытягивались назад, а обе передние — вперед (рис. 81). Такое изображение лошади на галопе встречается не только у художников классической живописи, но и у многих современных мастеров. Наша зрительная культура, обладающая известной инертностью, в рисунках такого рода никогда не замечает отклонения от действительности. Японцы же в своих зарисовках изображали скачущую лошадь совершенно иначе, и наш глаз, воспитанный в определенной традиции, не мирится с японским построением, признавая его условным.

С изобретением фотографии, когда Мейбриджу удалось зафиксировать пробег лошади в ряде последовательно произведенных снимков, изображающих отдельные фазы движения, простое сопоставление одной из фотографий Мейбриджа с рисунком японского художника Огато Корин, сделанным в 1700 г., привело к совершенно неожиданному открытию. Оказалось, что глаз японского художника, свободный от зрительных фетишей европейца, сумел уловить такое положение животного, такую фазу движения, которую мы не можем выделить из общего динамического процесса. Таким образом, японская графика, считавшаяся по своим



Рис. 81. Изображение скачущей лошади на римской фреске и в средневековой живописи



Рис. 82. Рисунок японского художника Огато Корин (1700 г.)

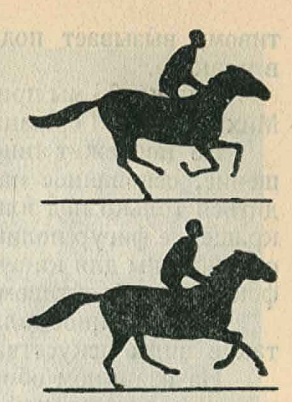


Рис. 83. Фотография скачущей лошади, снятая Мейбриджем

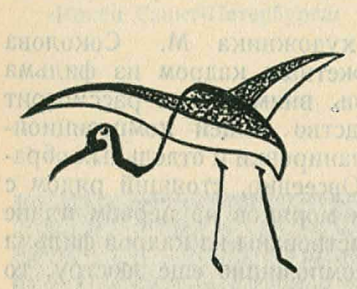


Рис. 84. Рисунок японского художника Хокусай, сделанный в начале XIX столетия

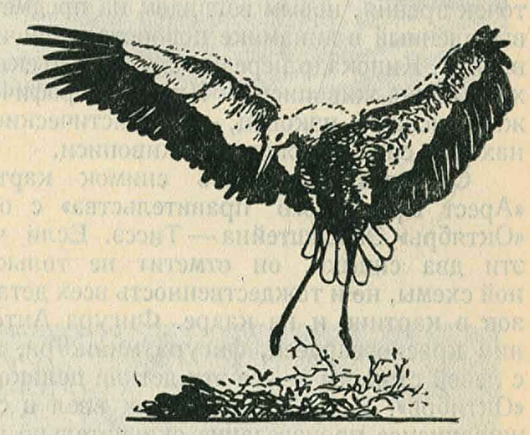


Рис. 85. Фотография Оттомара Аншютца, снятая в 1884г.

композициям условной, в ряде случаев изображала действительность более правильно, чем европейская натуралистическая живопись. К такому же заключению можно притти, если сравнить рисунок опускающегося аиста, сделанный японцем Хокусай в начале XIX столетия, с аналогичной фотографией Оттомара Аншютца, снятой в 1884 г. (рис. 82, 83, 84, 85).

Моментальная фотография, а затем кинематограф резко изменили манеру живописи передавать отдельные фазы динамических процессов, ибо художник получил новый источник восприятия и наблюдения действительности — источник более совершенный, нежели человеческий глаз.

Если в 1821 г. Жерико еще рисует скачущих лошадей с симметрично распластанными ногами, передняя пара которых вынесена вперед, а задняя — оттянута назад («Скачки в Ипсоме»), то уже в 1880 г. Шпейер изображает в своей «Марокканской фантазии» скачущих всадников с большим приближением к реальности, и в этом несомненно проявляется влияние фотографии.

Точно так же получают отражения в живописи, каррикатуре и графике специфические особенности фотографической перспективы. Перспективная деформация, возникающая в фотографии при съемке короткофокусным объек-

тивом, вызывает подражание в живописи, каррикатуре и особенно — в плакате.

На рис. 86 мы приводим снимок с первомайского плаката художников Михайлова и Гершаника.

Не подлежит никакому сомнению, что подобное композиционное решение, основанное на сопоставлении двух различных ракурсов, могло родиться только под влиянием фотографии и кино. Резкое перспективное сокращение фигур полицейских и характерный обрез фигуры на первом плане специфичны для кинематографического построения кадра, снятого короткофокусным объективом.

Существенное влияние оказали на современную живопись также и такие виды искусства фотографии, как фотомонтаж *.

На взаимном обогащении опытом возникают специфические направления так называемой «живописной светописи» (Lichtmalerei), в которых уже трудно отделить элементы живописи от фотографии.

Кинематограф обогатил живопись прежде всего многообразием новых точек зрения, новым взглядом на предметы. Кинематографический ракурс, выявленный в динамике поворота, становится достоянием современной живописи. Кинокадр нередко служит объектом непосредственного подражания художника-живописца. Кинематографические образы часто копируются живописью, и наконец, — стилистические особенности кино нередко также находят свое отражение в живописи.

Сопоставляем здесь снимок картины художника М. Соколова «Арест Временного правительства» с односюжетным кадром из фильма «Октябрь» Эйзенштейна — Тиссэ. Если читатель внимательно рассмотрит эти два снимка, он отметит не только сходство общей композиционной схемы, но и тождественность всех деталей планировки и отдельных образов в картине и на кадре. Фигура Антонова-Овсеенко, стоящий рядом с ним красногвардеец, фигура министра, группа моряков на первом плане с левой стороны — все эти детали целиком заимствованы из кадров фильма «Октябрь». Если бы художник ввел в свою композицию еще люстру, то живописное произведение окончательно утеряло бы право претендовать на «оригинальность».

Аналогичные примеры мы найдем в картине А. Самохвалова «Приезд В. И. Ленина в Петроград в 1917 г.», Пчелина «Заседание 10 октября» и в картине Н. Шухмина «Дессант с Авроры в 1917 г.». Эти картины воспроизводят сюжеты в тех же композиционных планировках и с теми же деталями, которые даны в кадрах «Октября».

Итак, в отдельных моментах кинематограф и живопись взаимно дополняют, взаимно обогащают друг друга. Для оператора изучение и знание законов живописи является не только необходимым, но и обязательным. Оператор должен учиться на художественном наследстве живописи, архитектуры и пластических искусств, ибо только при этих условиях он сможет сознательно применять в своей работе опыт, накопленный изобразительными искусствами более раннего происхождения, нежели кинематограф.

Но в каком виде может оператор заимствовать и применять этот опыт?

Это прежде всего не должно быть механическое копирование, механическое перенесение в кино отдельных приемов и композиций живописи, совершенно так же, как и в живописи не должно быть простого копировани

* В этом смысле особенно интересно проследить влияние на современную западную живопись таких художников светописи, как Ман-Рей и Моголи-Наги.



«Конец Санкт-Петербурга»

«Потомок Чингис-хана»

«Шинель»



«Чортово колесо»

«Новый Вавилон»

«Юность Максима»

«Арсенал»



«Арсенал»

Рис. 86. Первомайский плакат



кинокадров. Применяя в построении кадра композиционную схему какого-либо произведения живописи, оператор должен путем анализа абстрагировать и уяснить себе принцип этой композиционной схемы, воспринять его не как формальный только прием, а как мировоззренческую величину, как метод художественной трактовки реального объекта. Сопоставление смыслового задания кадра с принципом найденной композиционной схемы тотчас же обнаружит, в какой мере данная схема пригодна для выражения этого смыслового и эмоционального задания.

В поисках приемов освещения оператор также вправе обращаться к живописному опыту, но и здесь необходим критический подход, ибо отдельный прием должен быть органически связан с общей изобразительной трактовкой фильма.

Только то, что органически вытекает из принятой оператором изобразительной трактовки и не противоречит общему стилю фильма, только те приемы, применение которых связано с конкретной внутренней оправдан-

Рис. 87. „Арест Временного правительства". Кадр из фильма „Октябрь"

Рис. 88. „Арест Временного правительства". Картина художника М. Соколова

ностью, могут быть использованы оператором как средства художественного воздействия. С этой точки зрения критическое заимствование и преодоление живописного опыта в операторском искусстве вполне закономерны. При такой установке снимается противоречие между живописью и кино.

Механическое же копирование живописных произведений и отдельных приемов живописи во всех случаях приводит к поверхностному, внешнему «живописному оформлению», лишающему фильм его подлинной кинематографической выразительности и превращающему его в «суррогат изобразительных искусств».

Некритическое, механическое перенесение отдельных формальных приемов из одной области искусства в другую во всех случаях омертвляет художественные произведения и сковывает художника в его творчестве. Практика киноискусства знает примеры, когда внешний прием, выросший под влиянием простой подражательности, ложится в основу не только отдельной сцены или эпизода, но и всего произведения в целом, толкая художника на заведомо ложное решение жанровой и стилистической проблемы фильма.

Аналогичные творческие ошибки возникают и тогда, когда механически заимствуются приемы фильмов, созданных на базе чуждого нам идеологического и общественного уклада.

4

теория фотогении

Изобразительные свойства объекта съемки как предмета художественного воспроизведения далеко не всегда совпадают с его выразительностью, т. е. с способностью вызывать у зрителя определенную, намеченную по сценарно-режиссерскому заданию ассоциацию. Вот почему практика киноискусства решительным образом отвергает какие бы то ни было канонизированные эстетические рецепты. Можно ли в кинематографическом процессе установить выразительность объекта, например, при помощи пресловутой теории фотогении, под которой подразумевалась своеобразная способность некоторых объектов съемки благодаря особым присущим их форме или поверхности свойствам создавать действенные, впечатляющие кадры?

Практически, в условиях советского кино, с теорией фотогеничности можно считать поконченным. Но все же, несмотря на ряд работ передовых советских кинематографистов, опровергающих эту теорию, — все еще находятся досужие теоретики, составляющие прейскуранты фотогеничных и нефотогеничных объектов съемки. Предметы с ярко выраженным объемом и характерной фактурой, дающие на пленке эффектную игру светотеней, урбанистические постройки с прямоугольной конструкцией, металлические предметы с гладкой полированной поверхностью — вот объекты, которые в силу своей врожденной «красивости» признаются фотогеничными и рекомендуются операторам как «эффектный» материал для экрана.

Теория фотогении является не чем иным, как одним из проявлений буржуазного формализма и вещизма. В теории фотогении буржуазное кино, а под его влиянием некоторое время в отдельных случаях и советское, отдало дань безыдейности, бездумному любованию формами и фактурой материала. Здесь сыграли свою роль также и специфические особенности буржуазной развлекательной кинематографии. Рабское удовлетворение мещанских эстетических запросов буржуазного зрителя в режиссерской области привело к созданию излюбленных штампов, в области же операторской — к стихийному отбору по признаку внешнего эффекта наиболее просто поддающихся фотографированию объектов съемки.

Вместо того, чтобы с помощью технических средств художественно творческим путем добиться максимальной выразительности снимаемого мате-

риала в нужном направлении, — буржуазный оператор предпочитает ограничить свой круг деятельности лишь такими объектами, которые с точки зрения слащавой эстетики обывателя достаточно «красивы» сами по себе. Эта установка имеет тенденцию нейтрализовать роль оператора, который не только не владеет материалом, но и попросту отрекается от всякого участия в творческом процессе создания фильма.

Буржуазный фетишизм вещей плюс мещански-«салонная» эстетика, скрытая внешней слащавой красивостью, — вот содержание фотогении в практике буржуазного кино. Оно более качественно рафинировано и формалистично в кино европейском, например у Деллюка, и более пошло, вульгарно и наивно в «стандартной» кинопродукции Америки.

Творчество, основанное на таких приемах, в советских условиях является безусловно вредным и реакционным, так как не только не организует зрителя, но и социально дезориентирует его, подменяя идейное содержание чисто эстетическими, внешне «художественными» шаблонами.

Немецкий теоретик кино Рудольф Арнхейм в своей книге «Фильм как искусство» посвящает целую главу «психологии среднего фильма». Вот что он говорит:

«Почти все фильмы содержат в своем повествовании определенную тенденцию. Не то, чтобы что-нибудь проповедывалось, — нет, опасность этой тенденции в том, что ничего не формулируется, ничего не высказывается как требование, но точка зрения, с которой в этих вещах рассматривается мир, выбор сюжета и молчаливая заключительная мораль чрезвычайно односторонни. Глупое и дурное поощряется этими фильмами. Они заботятся о том, чтобы недовольство не разрядилось в революционную действительность, чтобы его усыпили грезы о лучшем мире. Они подают оружие борьбы в сахарных иллюзиях. Достаточно выхватить один-другой пример из общей массы и проанализировать его, чтобы тотчас же выяснилось, сколько скрытого яда в этом на вид безобидном, развлекательном товаре».

Откуда берет свое начало теория фотогении? Кинематографическое внедрение ее лежит на совести Луи Деллюка, который считал фотогеничными лица, обладающие, прежде всего, характером. Но это утверждение допускает возможность существования наряду с фотогеничными и абсолютно нефотогеничных лиц. Что же представляет собой абсолютно нефотогеничное лицо? Это есть лицо, лишенное каких бы то ни было характерных особенностей, иначе говоря — чистейшая идеалистическая абстракция, лишенная каких бы то ни было качеств и, следовательно, практически совершенно немыслимая.

Представления, вызываемые в нас внешним видом предметов, возникают вовсе не в результате непосредственного зрительного впечатления, но, как показал еще Плеханов.

«Ощущения, вызываемые известным сочетанием цветов или формой предметов, даже у первобытных народов ассоциируются с весьма сложными идеями, и по крайней мере многие из таких форм и сочетаний кажутся им красивыми только благодаря такой ассоциации»*.

Впечатление, вызываемое в нас видом автомобиля, приобретает направленность не только потому, что мы видим гладкие полированные поверхности, бликующие металлические части и пластическую форму кузова, но и потому, что с видом автомобиля мы ассоциируем идею скорости передвижения, потому что мы оцениваем автомобиль с точки зрения пригодности его к этой цели. Всякая попытка подойти к оценке выразительности такого материала со стороны буржуазной эстетики неизменно приводит

---

* Плеханов, Письма без адреса.

к грубым промахам, примеры которых мы видим в истории развития технических форм.

В эпоху зарождения машинной индустрии машина, как мы уже упоминали, считалась сугубо неэстетичной. На первых локомотивах делали рельефные украшения в стиле Бидермейера, внешне уподобляя их отделке карет; трубам придавали форму коринфских колонн, а колеса обвивали гирляндами. Неприятное впечатление, которое являлось следствием абсолютной неоправданности таких украшений, ошибочно приписывали действию самой машины. Но и позднее, признав машину, буржуазная эстетика вместо органического восприятия ее как нового предмета эстетики сделала ее самое якобы объективной красотой. Буржуазная эстетика лишь переменила свой фетиш, но вовсе не идейные позиции своих эстетических оценок.

Но если даже предметы и вещи вызывают у нас эстетическое впечатление не «сами по себе», а лишь в результате специфической нашей оценки их, то в еще большей мере это относится к живым предметам и в особенности к человеку. Отнюдь не вдаваясь в психологию эстетического восприятия, отметим лишь, что оно всегда социально, т. е. классово и исторично.

Область зрительного восприятия пока что еще слишком слабо изучена, чтобы можно было говорить о непосредственном учете воздействующих элементов. Даже тогда, когда за исходную точку принимается не единичный кадр, а смонтированный эпизод или сцена, — предопределить характер восприятия зрителя на отдельном участке фильма, — это задача, решение которой может быть найдено весьма приближенно, да и то с целым рядом условий, главнейшим из которых является заранее известный социальный состав аудитории. Поэтому рассматривать ассоциативное восприятие как некий безоговорочный отклик, соответствующий простейшей рефлексологической схеме, было бы большой ошибкой. Однако все это ничуть не уменьшает возможности применения в оценке кинематографической выразительности единого руководящего критерия.

Весь вопрос заключается в том, о какой именно ассоциации идет речь. Если ориентировка берется на единичную, индивидуальную ассоциацию, то предварительный учет воздействующих элементов в рамках кинематографии совершенно немыслим, ибо ассоциативное восприятие такого рода, несмотря на одинаковость у большинства людей, как раз и является источником бесконечного разнообразия характера впечатления и вкусов. Если же речь идет об ассоциации, в большей или меньшей степени обобщенной, т. е. свойственной определенной группе людей, занимающей определенное место в общественной системе, — то такая ассоциация неизбежно носит социальную окраску, и предварительный учет ее, стало быть, возможен.

Формальные условия не являются главным критерием в художественной оценке выразительности объекта. В основе восприятия лежит сложный идеологический комплекс, который не может быть исключен из эстетического восприятия, хотя, разумеется, нельзя начисто отрицать известной объективности признаков красоты. Поэтому всякий отбор выразительных признаков, совершаемый только с помощью эстетических рецептов и раз навсегда установленных абстрактных законов, будет порочен по своему существу и приведет к поверхностному штампованию «стандарта красоты».

Чрезвычайно интересно проследить ту эволюцию, которую совершила теория фотогении в условиях американского кино. Здесь мы встречаемся с своеобразной теорией «сексуального обаяния», представляющей собой вполне закономерное развитие теории фотогении.

Вот что говорит режиссер Г. Александров о «выразительных признаках», по которым совершается отбор актеров в американской кинематографии:



Рис. 89. Рамон Новарро. Фотография снята при характерном освещении



Рис. 90. Рамон Новарро. „Стандартная" американская фотография

«Отбор актеров для кинематографа идет прежде всего по признаку наличия у данного актера или актрисы так называемого «эротического обаяния». Поэтому, когда актер или актриса обращаются к предпринимателю, последний ангажирует их лишь в том случае, если они, по его мнению, обладают способностью этого сексуального воздействия. Все остальное не играет никакой роли, лишь бы на обаянии этой девушки можно было заработать деньги» *.

Практическое преломление в операторском искусстве таких «теоретических предпосылок», как теория фотогении, привело к созданию стандартных методов световой и оптической обработки зрительного образа в буржуазной кинематографии. Если речь идет о крупном плане девушки, то оператор направляет все свои усилия к тому, чтобы выхолостить фактуру лица, лишить его характерных и типичных признаков. Создается фетишизированный образ женщины с ярким световым ореолом вокруг головы, блестящими глазами, четко выявленными тенями от длинных, наклеенных ресниц, — образ, напоминающий скорее манекен, нежели живое человеческое лицо с присущими ему индивидуальными чертами. Мягкорисующая оптика сглаживает все неровности лица, мягкий рассеянный лобовой свет уничтожает рельеф, сильный контровой свет подчеркивает только контурные очертания, — и в результате мы видим на экране «идеально красивые» крупные планы, представляющие собой точные копии излюбленных обывательских открыток «красавиц».

Насколько сильно видоизменяется лицо под действием подобных методов световой и оптической обработки, мы видим из сопоставления двух снимков, помещенных на рис. 89 и 90.

Характерное, энергичное по своей природе лицо Рамон Новарро никогда нам не показывается американским кино. Вместо этого

* Г. Александров, Американское кинопроизводство, журн. «Пролетарское кино», № 15—16, 1932.

Рис. 91. Шесть крупных планов из различных американских фильмов



Рис. 92. Рекламные восковые манекены (фотография)

образа мы видим слащавого молодого красавца, в котором не осталось ничего индивидуального, ничего типичного и жизненного. Этот вылощенный манекен так же далек от оригинала, как американская кинематография в целом от реалистического отображения действительности.

На рис. 91 мы даем шесть крупных планов из различных американских фильмов.

Даже внимательно разглядывая в течение нескольких минут каждый из этих портретов в отдельности, зритель все же не сможет запомнить ни одного лица, — до того все они похожи друг на друга. Да это и не требуется. Задачей оператора являются только выявление общей миловидности каждой девушки и акцентировка на внешних признаках «сексуального обаяния» — глазах, губах и ресницах.

Зрителю не нужна актриса, ему достаточно видеть сексуальный фетиш, вызывающий во всех случаях одни и те же эмоции.

Сопоставим эти шесть портретов со снимком, помещенным на рис. 92.

Разве не напоминают нам снятые здесь манекены тех же девушек? Ведь отличие в конечном счете сводится только к тому, что эти «красивые головки» неподвижны, в то время как кинематографические «красавицы» динамичны.

Поиски «фотогеничных» штампов приводят оператора буржуазного кино также и к стандартным планировкам, «привычным» для среднего зрителя и соответствующим его понятиям о красоте. На трех помещенных здесь снимках (рис. 93, 94 и 95), мы даем кадры из трех различных немецких фильмов. Сюжет везде один и тот же — молодая мать и ребенок. Операторы знают только один единственный вид композиционной планировки подобных крупных планов. Мы можем свободно переклеить крупный план из одного фильма в другой, и зритель вряд ли заметит «подмену». Штампованный образ подготовлен по точному заказу, он вполне соответствует представлению мещанина и обывателя о «восхитительном облике молодой матери».







Рис. 93. Мать и ребенок. Кадр из фильма „Женщина на дне".

Рис. 94. Мать и ребенок. Кадр из фильма „Судьба Ренаты Ланген".

Рис. 95. Мать и ребенок. Кадр из фильма „Брак и нужда".

Теория фотогении в ее различных толкованиях крепко внедрилась в творчество буржуазной кинематографии. Она характерна для творческих устремлений буржуазного кино, ибо там, где безыдейность является основой творчества, — там не может быть другого понимания красоты.

Теория фотогении, стремящаяся из воображаемых имманентных свойств объекта съемки оправдать возможность или невозможность его выразительного построения в кадре, является теорией реакционной, ограничивающей творческий кругозор кинематографии в целом и кинооператора в особенности.

5
роль оператора в современной буржуазной кинематографии

Изобретение звукового кино создало решительный перелом как в европейской, так и в американской кинопромышленности. С точки зрения творческой первые звуковые фильмы были жестокой реакцией — возвратом к худшим временам Патэ и Гомона. Куплетисты, опереточный дуэт, комический диалог и танец — таковы сюжеты первых звукосъемок. Звуковое кино в своей начальной стадии совершенно уничтожило художественную культуру кинооператора, созданную в предшествующий период. Заключенный вместе с режиссером в звуконепроницаемую камеру, лишенный возможности передвигать аппарат, лишенный даже узаконенного права «вертеть», ибо аппарат приводится в движение мотором, — оператор совершенно выключал из своей работы художественно-творческий момент. Он фактически уступил место радиотехнику и звукооператору, которые полновластно руководят съемкой. Увлечение звуковым кино создало на первых порах широко распространенное мнение о том, что оператор вообще больше не нужен. Художественные функции вручаются технику-звуковику, и результаты такого подхода к созданию художественного произведения немедленно сказались на качестве художественных фильмов.

Усложненная техника довлеет над творческими тенденциями, и оператор принужден заново осваивать весь съемочный процесс.

Изобретение звуконепроницаемого «бокса», одевающегося непосредственно на камеру, частично раскрепощает оператора. Оператор вновь выходит в павильон с киноаппаратом и пытается на основе усложненной техники найти новые формы композиционного построения звукового кадра. Вместе с тем в европейской кинематографии намечаются существенные изменения, связанные с завоеванием европейского кинорынка американским капиталом.

Германская кинематография, совсем недавно занимавшая ведущее положение, в результате упорной борьбы должна была сдать позиции американцам. Еще со времени появления на европейском экране картины Гриффитса «Интолеранс», впервые показавшей возможности кино, выступающего во всеоружия техники, — Германия прилагает все усилия к тому, чтобы сохранить за собой монополию в странах Европы.

В качестве патриотического и коммерческого реванша агрессивным тенденциям американцев противопоставляется картина «Нибелунги», на время

восстановившая некоторое равновесие. Однако с выпуском на экран «Бен-Гура» и целого ряда других боевиков Америка окончательно утверждает свое первенство. Затраты на постановку и рекламу этого фильма, на который делалась последняя ставка, оказались не по силам обескровленной германской кинопромышленности. Фильм, стоивший по официальным данным свыше 6 млн. марок, окончательно подорвал материальные устои «Уфа», и американцы путем своевременных капиталовложений оказались в руководстве германской кинематографии.

Непосредственным результатом смены руководства явилось внедрение в европейское кино американских производственных стандартов. Берется курс на средний фильм, создаваемый в кратчайший срок с наименьшими затратами. Высокое мастерство немецкой операторской школы уже не находит себе применения, и операторы большой культуры, как например, Гвидо Зебер и другие, уходят на работу к небольшим, но сохранившим самостоятельность кинофирмам, чтобы у них продолжать традиции германской художественной кинематографии. В этот период нельзя отметить ни одного более или менее значительного явления в европейской художественной кинематографии. Что же представляют собой так называемые «стандартные» методы работы американского оператора, получившие широкое распространение далеко за пределами американского кино?

Для характеристики этих методов мы воспользуемся материалами доклада Э. Тиссэ о работе американского оператора.

Средний американский оператор в своей работе ограничен строгими рамками стандарта. За пределами этого стандарта он не ищет новых путей, не экспериментирует, а использует только те приемы и технические возможности, которые дают всегда один и тот же, но зато верный эффект. Так, например, редко приходится видеть, чтобы оператор на натуре работал густым светофильтром. Точно так же, пользуясь сетками и линзами для достижения мягкости, применяя оптическую ретушь, оператор всегда старается держаться в пределах «нормальной» фотографии. Стандарт получил настолько широкое распространение в работе кинооператора, что даже по отношению к крупным планам и пейзажам выработаны особые образцы «художественной» съемки.

«С точки зрения технических показателей, — говорит Э. Тиссэ, — работа американского оператора безусловно стоит на большой высоте, и как организационная сторона, так и техника обработки материала должны быть изучены и применены в наших условиях.

Иначе обстоит вопрос с методикой съемки. Американский оператор не использует и десятой доли тех творческих возможностей, которые могли быть созданы на основе имеющейся технической базы. Каждый технический прием, каждое средство используется им в плане бесцельного трюкачества, в плане создания внешне эффектных «сенсационных» кадров. Американский оператор не ставит перед собой задачи раскрыть содержание монтажного куска, выявить его с помощью тех выразительных средств, под которыми мы понимаем композицию кадра, освещение и т. д. Для него кадр—это самоцельное, живописное построение, идущее нередко вразрез с общей установкой фильма. И если иногда ему удается создать с помощью того или иного приема впечатляющий кадр, он не пытается анализировать причину своего успеха, а превращает этот прием в закон, применимый к каждой последующей работе, независимо от сюжета и общей установки.

Стандартизацию общего света, сведение его в готовые световые схемы для солнечного утра, вечера, заката и т. д., в рамках американского кино, быть может, следует признать целесообразной. Но попытки стандартизировать подсветку путем создания определенных световых штампов для крупного, среднего и общего плана безусловно должны получить отрицательную оценку, так как это ведет к внедрению штампа в творчество оператора-художника»*.

---

* Стенограмма доклада Э. Тиссэ на совещании московских операторов в АРРК в 1932 г.

О «стандартных» методах работы и узко технической специализации операторов говорит также и режиссер Г. Александров в своей статье об организации американского кинопроизводства.

Таким образом, в американской кинематографии за исключением отдельных единичных случаев оператор стоит в стороне от творческого процесса работы над фильмом и является пассивным исполнителем режиссерской воли. Подобное же положение имеет место и в сегодняшней европейской кинематографии, хотя здесь отдельные исключения из общей системы встречаются чаще.

Работа кинооператора в буржуазной кинематографии обычно понимается как технический процесс экранизации инсценировки средствами фотографии и кинотехники. Такое понимание свойственно производственно-творческой структуре буржуазного кино; с этой точки зрения творческий момент реализации задания фильма усматривается только в системе режиссерского построения картины, вне связи с деятельностью оператора, осуществляющего изобразительную трактовку данного произведения. В таком случае на долю оператора действительно выпадает лишь задача фотографической фиксации заданной инсценировки, служащей объектом съемки.

При такой установке оператор как творческий работник стоит вне искусства, так как операторские возможности рассматриваются только в качестве технического средства.

Но как только мы попытаемся осмыслить технические средства кинематографа в разрезе выполняемых ими выразительных функций, станет совершенно ясна органическая порочность творческой структуры буржуазного кино.

Оператор буржуазной кинематографии в производственном процессе, как правило, работник не самостоятельный и творчески с режиссером не связанный. Вся сумма художественных элементов и творческая концепция создания фильма приписываются исключительно режиссеру, оператор же остается безгласным выполнителем режиссерской воли, проникающей даже в область техники киносъемки. Вместе с усложнением съемочной техники роль и значение оператора конечно также вырастают, но не выходят за пределы технической стороны киносъемки. Его работа оценивается лишь в плане технически удачной или неудачной фотографии.

Даже встречая изредка в буржуазных фильмах равноценное по мастерству сочетание работы режиссера и оператора, мы все же никогда не видим их творчески связанными единой установкой в создании художественного произведения. Оператор буржуазной кинематографии в большинстве случаев имеет лишь поверхностное представление об идейной установке и монтажном разрешении снимаемого им фильма и, не вникая в режиссерское построение картины, лишенный общей перспективы, ограничивается формальной разработкой отдельных кадров вне связи с общей схемой и заданием сценария. Механически фиксируя проходящие перед объективом сцены, он руководствуется в своей работе «незыблемыми» законами композиции и освещения, заимствованными в лучшем случае из живописи, а в худшем — из так называемой художественной салонной фотографии. Естественно, что и оценка работы оператора идет в первую очередь по линии его мастерства в портретной съемке и живописных построениях, а не в плане выразительного разрешения сценарного задания в кадре.

Даже в передовой стране буржуазной кинематографии — в Америке оператор, независимо от всех его достоинств, остается техническим исполнителем, приглашаемым только на время съемки, полновластная же творческая гегемония сохраняется за режиссером.

В чем причина такой изолированности оператора от творческих процессов создания фильма? В чем причина низведения его до уровня творчески пассивного техника камеры? Логически причина заключается прежде всего в том, что творческий организм буржуазного кинематографа в процессе его развития строился на основе механического заимствования структурных элементов ранее зародившихся видов искусств, главным образом — театра. Методология буржуазного кинопроизводства не смогла определить роли и места оператора в творческом процессе кино и, отвергнув принцип органически спаянного творческого коллектива, принуждена была рассматривать оператора лишь как «неизбежное зло», стоящее между режиссером и фильмом на экране. В то время как режиссер может детально проработать материал картины в подготовительный период, оператору предоставляется решать композиционные задачи построения кадра не на основе содержания сценария, с которым он обычно знаком лишь поверхностно, а по словесным указаниям режиссера непосредственно в момент съемки. Вот почему в буржуазной кинематографии мы очень часто встречаемся с использованием операторами технических приемов съемки без учета режиссерского задания кадра.

В результате такой установки оператор при разрешении композиционных задач кадра руководствуется не его смысловым заданием, а совокупностью внешних свойств материала. Иначе говоря, оператор не стремится к идейно-сюжетной выразительности кадра, а довольствуется изображением снимаемой сцены в том виде, в каком это диктуется формальными элементами объекта съемки.

Он принимает за исходную точку в построении кадра не смысловую функцию данного монтажного куска, а только изобразительные элементы материала, стараясь композиционно «оформить» их в нечто целое и законченное. Изыскивая новые оригинальные методы оформления материала как такового, оператор совершает экскурсию в музей старой живописи, демонстрируя «рембрандтовский» свет или щеголяя импрессионистической игрой светотени. Естественно, что эффекты такого рода, органически не связанные с содержанием кадра, т. е. с его смысловой монтажной функцией, в большинстве случаев воздействуют лишь в плане самодовлеющей живописи.

В упоминавшейся уже книге «Философия фильма» Рудольф Гармс так определяет задачи кинооператора:

> «Задачей оператора является написать картину с помощью линзы аппарата, подчеркивая глубину, выделяя формы, углубляя и смягчая остроту положений, схватывая промежуточные оттенки между ярчайшим светом и полнейшей темнотой и при всем том создавая ясную, отчетливую во всех деталях картину, которая может быть мягкой и расплывчатой, но не должна быть неясной; может быть острой и подчеркнутой, но не должна быть чрезмерно резкой и уродливой».

Это определение Гармса полностью выражает тот принцип поверхностного, внешнего «кинооформления», который лежит в основе работы зарубежного оператора.

Таким образом, современный буржуазный кинооператор, нередко подымающийся до уровня большого формального совершенства, при всех своих достижениях все же стоит вне рамок специфики кинематографической выразительности. Создание «гениальных» кадров — станковых картин в фильме, разобщенность которых в дальнейшем уже не может быть преодолена ни общностью действия, ни единством образов, — таков результат подавленного и потому пытающегося стать «самостоятельным» творчества буржуазного оператора.

6

операторское искусство советской кинематографии

Советская кинематография еще не имеет сколько-нибудь углубленного анализа основных творческих течений. Даже в вопросах диференциации киножанров только сейчас устанавливаются отдельные определения общего порядка, которые однако еще не могут считаться достаточно оформившимися. Это в большой мере затрудняет обзор творческих направлений в операторском искусстве, ибо изобразительная трактовка не может рассматриваться изолированно от темы и содержания художественного фильма и не может быть оторвана от его драматургической и режиссерской трактовки. В силу этих причин мы принуждены ограничиться лишь некоторыми общими соображениями, которые необходимы нам для заключительных выводов.

Советская кинематография, возникшая на развалинах дореволюционного русского кино, в первые годы своего существования была лишена элементарной технической базы. Несколько убогих павильонов, полуразрушенный осветительный парк, состоящий из несовершенных приборов, и допотопная съемочная аппаратура — вот все, что получил советский оператор в наследство от Ханжонкова, Ермольева и Дранкова.

Еще хуже обстояло дело с «художественным наследием» дореволюционного русского кино, тяготевшим над малочисленными операторскими кадрами.

Театрально-бутафорская эклектика полутемных «интерьеров», пошлейшее «фотографическое оформление» портретов любимых героев памятной «Золотой серии», нелепые композиционные законы и рецепты — все это тяжелым грузом обломков рухнуло на плечи советской кинематографии, пытавшейся освоить новую тематику с помощью подобной «художественной культуры».

Старая операторская школа, базировавшаяся на нескольких простейших композиционных принципах фотографической фиксации театральной инсценировки, оказалась несостоятельной перед лицом творческих заданий зарождающейся революционной кинематографии. Операторы, прошедшие курс «художественной светописи» у Патэ и Гомона, были далеки от какого-либо творческого понимания своей роли. Они в лучшем случае могли более или менее удачно следовать тем образцам операторского искусства зарубежной кинематографии, которые появлялись на русских экранах того времени.

Пассивный репродуктивизм, мертвая фиксация театральной инсценировки, отсутствие каких-либо творческих устремлений — таково было лицо старой операторской школы.

Художественного фильма даже в условном применении этого понятия не существовало. Советская кинематография начинает свои первые шаги с новой области творчества — с хроникального фильма. Советская кинохроника оказала в новых условиях громадное влияние на развитие операторского искусства, стала местом воспитания новых операторских кадров.

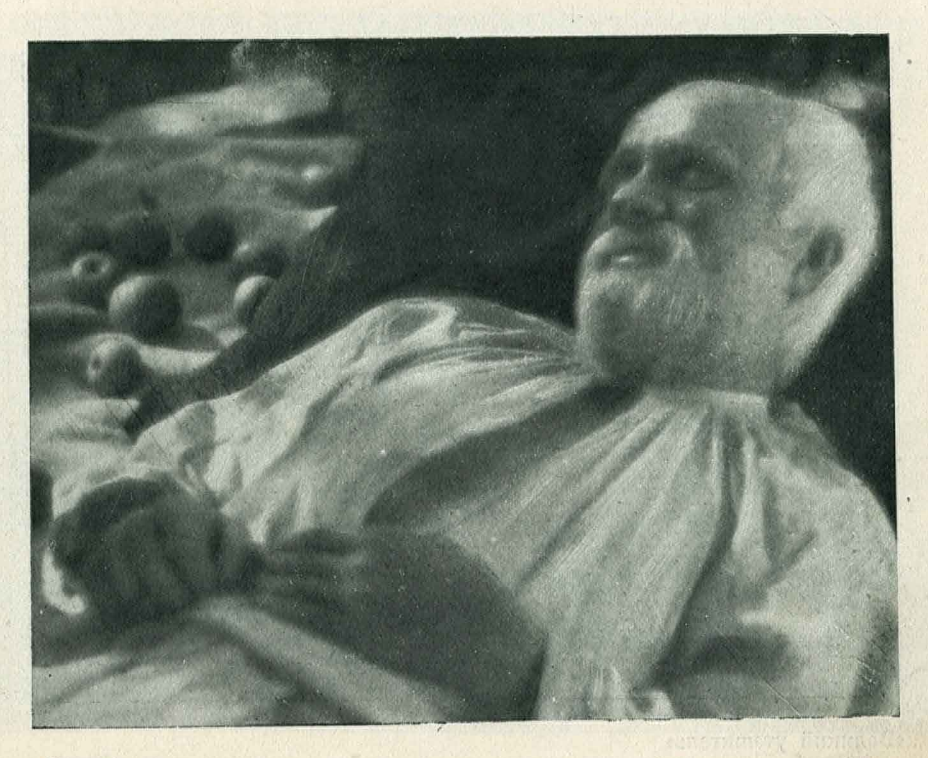
Поставленная перед задачей непосредственного отображения исторических событий революционной действительности, советская хроника требовала от оператора идейной целеустремленности, величайшей активности и творческой изобретательности, уменья приспосабливаться к любым условиям съемки. На хроникальную работу переходят отдельные операторы художественной кинематографии. Кинооператор становится постоянным спутником героических отрядов Красной армии. На передовых позициях польского фронта, в Крыму, с конницей Буденного, в тылу у чехословаков — везде мы видим оператора, активного участника военных операций, активного участника классовых боев. Этот оператор уже далек от нейтральной позиции буржуазного кинорепортера, ищущего сенсационных кадров в боевой обстановке фронта. Этот оператор становится активным агитатором и пропагандистом, часто сменяющим кинокамеру на винтовку.

В этой суровой боевой обстановке гражданской войны происходит идеологическая перестройка кинооператора, осознающего значительность роли советского кинохроникера и отчетливо понимающего свой классовый долг перед миллионными массами трудящихся, жаждущих увидеть на экране подлинные кинодокументы совершающихся событий. В процессе этой непрерывной и активной работы создается новый тип кинооператора, столь непохожий на «художника светописи» времен Патэ и Ханжонкова. Кинохроника становится школой перестройки операторских кадров. Она вносит живое творческое содержание в омертвевшие формы старого операторского искусства, и это содержание коренным образом ломает установившиеся традиции дореволюционной операторской школы.

Существенную роль в перестройке операторских кадров, пришедших на хроникальную работу, сыграла сама специфика хроники, предъявлявшая к оператору чрезвычайно высокие требования. На специфических особенностях хроникальной съемки следует остановиться подробнее, так как это во многом поможет нам уяснить истоки творческих течений, возникших в операторском искусстве последующего периода.

Если в создании художественного игрового фильма задачей оператора является нахождение единства в изобразительной трактовке художественных образов и стиля, органически вытекающего из содержания и художественного замысла сценария, то хроникальный фильм выдвигает перед оператором отнюдь не менее сложную задачу. В хроникальном фильме целый ряд эпизодов в силу специфических условий хроникальной съемки полностью осуществляется самим оператором и полностью зависит от его художественной культуры и идейных установок. Не имея сценарной раскадровки, оператор принужден непосредственно в процессе съемки создавать свой монтажный план и, следуя этому плану, «монтажно» снимать отдельные кадры, сохраняя общую сюжетную и композиционную преемственность. На оператора здесь фактически возлагаются режиссерские функции, и от его художественного чутья, мастерства и оперативности в громадной степени зависит качество фильма. Мы уже говорили выше, что в монтаже только те кадры могут быть приведены к художественному единству, которые

«Земля»



«Земля»



«Великий утешитель»



«Великий утешитель»

«Конвейер смерти»



«Петербургская ночь»

«Встречный»

«Встречный»

в самом съемочном процессе уже были сняты с учетом общей руководящей монтажной концепции.

Так называемая «событийная» хроника еще усугубляет эти требования, так как здесь классовая установка оператора, его мировоззрение и творческое понимание им своих задач играют решающую роль.

«Событийная» хроника требует от оператора отчетливого понимания социальной сущности происходящих и снимаемых событий. Она требует коренной идеологической перестройки, решительным образом отвергает нейтральную позицию «объективного» репортажа. В самой методике съемки «событийная» хроника требует предельной лаконичности кадра, экспрессии, способности выявить основное, существенное, уменья охватить и передать в кратком сюжете главные моменты снимаемого события на основе четкой социальной установки.

Среди операторов-хроникеров, сыгравших большую роль в создании исторических хроникальных кинодокументов, следует в первую очередь отметить Э. Тиссэ, А. Левицкого, Г. Гибера и П. Новицкого.

Мы отмечаем именно этих операторов, так как их творческий путь наиболее характерен для первого периода развития советского операторского искусства.

А. Левицкий и Г. Гибер были одними из немногих операторов старой школы, строивших свою работу на основе определенной художественной установки. Именно это качество отличало их работы от работ других операторов, не выходивших за рамки ремесленничества.

А. Левицкий, Э. Тиссэ и Г. Гибер, перейдя вновь на работу в художественную кинематографию, принесли с собой высокую техническую культуру, обогащенную опытом хроникальной съемки.

На творчестве Э. Тиссэ следует остановиться особо, так как его имя неразрывно связано с именем С. Эйзенштейна и крупнейшими произведениями советского кино, имеющими для нас не только историческое значение.

Период работы в хронике (1918—1923 гг. включительно) был плодотворным и важным для развития Э. Тиссэ как оператора и определил особенности и приемы его работы.

События этих лет бросают его от разнообразных съемок в мирной обстановке (празднества, парады, годовщины, конгрессы Коминтерна, съемки быта, хозяйственного строительства, поездки с Калининым, с поездом им. Ленина и т. д.), в тревожную обстановку съемок на самых различных фронтах (чехо-словацком, польском, врангелевском, деникинском), на территориях Латвии, Крыма, Украины, Поволжья, Сибири, Кавказа и в голодающих местностях Поволжья в 1921 г.

Работа в самых разнообразных и тяжелых условиях первых лет советской власти выработала в нем (как и во многих других операторах нашей хроники) хладнокровие, быструю ориентировку и смелость. Ему иногда поручали и непосредственные боевые и ответственные задания в дополнение к его работе по съемкам.

Умение монтировать, «монтажно» строить хроникальные сюжеты, сохранять единство монтажной концепции при съемках разнородного материала — таковы отличительные черты Э. Тиссэ, пришедшего после 1923 г. в художественную кинематографию. Хроникальные методы работы, композиционная лаконичность и экспрессивность кадра резко отличают работу Тиссэ от работ операторов старой школы. Вступив в коллектив С. Эйзенштейна, Тиссэ сумел сохранить положительные качества хроникера, сочетав их с мастерством оператора-художника. Уже в

«Стачке», создавшей подлинную революцию и пробившей брешь в тогда еще далеко не изжитых постановочных традициях дореволюционного кино, Тиссэ сумел изобразительно выявить черты того своеобразного направления, которое вступало в советскую кинематографию с этим фильмом.

Это направление впервые ставит перед художественной кинематографией требование высокой изобразительной культуры. Оно ищет новых точек зрения, оно ищет выразительных ракурсов, оно использует наплывы и многократные экспозиции для органического выражения сценарного задания.

Эти искания неразрывно связаны с работами Э. Тиссэ. Выход из замкнутых границ театрализированного интерьера, понимание кадра как неотделимого элемента монтажа — вот те новые черты, которые внесены в операторское искусство этим направлением.

Второй фильм Эйзенштейна — Тиссэ — «Броненосец Потемкин» — является уже блестящим примером завершенного единства в творческих установках режиссера и оператора, и здесь закрепляются результаты первых творческих исканий по «Стачке».

Мы не имеем возможности останавливаться здесь на анализе композиционных принципов построения всех работ Тиссэ — Эйзенштейна, но все же необходимо отметить отдельные моменты, характеризующие творческую работу оператора в создании этих произведений.

Если в «Броненосце Потемкине» основной упор сделан на построении линейной композиции, то в «Старом и новом», а в особенности в «Октябре», Тиссэ особое внимание уделяет композиции световой. Следует подчеркнуть, что в процессе творческого роста почти каждого оператора линейно-объемное построение почти всегда опережает решение световой и тональной задачи. Только овладев методикой расположения предметов в кадре, оператор начинает работать над проблемами освещения, и это «отставание» световой и тональной задачи в процессе творческого роста оператора является вполне закономерным. Закономерно оно прежде всего потому, что линейное построение является исходным, от которого берет свое начало построение световое и тональное. И только решив в той или иной присущей ему форме проблему линейного построения, оператор переходит к овладению следующим этапом—к нахождению композиционного единства между линейной схемой тональности и распределением света.

В «Октябре» Э. Тиссэ уже дает примеры смыслового использования света. Таковы кадры выступления Ленина, его речи с броневика у Финляндского вокзала. Направленный световой поток, находящийся в постоянном движении, работает здесь как самостоятельное средство смыслового и эмоционального воздействия на зрителя.

Использование блуждающих лучей прожектора, введенных как историческая деталь в фильм для резкой обрисовки фигуры вождя, — лучи, выхватывающие из темноты горящие энтузиазмом и готовностью к борьбе лица, — световой акцент, выполняющий определенное смысловое задание.

В картине «Старое и новое» Тиссэ проделал опыт прямого сюжетного использования освещения. В деревню привозят сепаратор, крестьяне смотрят и ждут: будет ли он работать. Слабый свет подчеркивает мрачную недоверчивость лиц. Набухает первая капля молока — освещение становится более ярким, постепенно просветляются лица. Потекла сильная молочная струя — сепаратор оправдал себя. Доверие восстановлено. На полированных частях сепаратора играют яркие световые блики, перескакивая на радостные смеющиеся лица. Блики переходят в мощный световой

поток, по мере того как радость крестьян превращается в бурный взрыв энтузиазма.

Такое понимание роли освещения для своего времени было значительным шагом вперед, ибо с очевидностью доказывало нелепость старых законов натуралистического освещения, требовавших абсолютной логической оправданности в направлении каждого светового луча. В то же время Тиссэ вводит и новое понимание единства общей световой трактовки фильма. Он меняет приемы освещения в зависимости от смыслового и эмоционального задания каждой отдельной сцены, и это не только не нарушает композиционную цельность произведения, но, напротив,— помогает выразительному раскрытию содержания.

Еще в «Потемкине» мы видим различие также и в оптической трактовке отдельных сцен, обусловленное чисто эмоциональной мотивировкой. Лирические сцены туманов сняты с смягченной оптической передачей. Здесь также нет нарушения стилистической цельности, ибо стилистическое единство определяется более сложным комплексом, нежели простое единство технических приемов. Мы полагаем, что правильное понимание стиля в отличие от понятия манеры съемки проявляется уже в первых работах Тиссэ.

Работы Тиссэ характерны своей экспрессивностью в использовании оптически-кадровых средств. В отдельных случаях экспрессивность переходит в гротеск, и здесь проявляются своеобразные черты большого мастера, умеющего тонко ощущать сюжетную ситуацию, умеющего связывать задание каждого кадра с идейной концепцией произведения в целом.

Творчество Э. Тиссэ теснейшим образом связано с творчеством С. Эйзенштейна. Его стремление к однозначным, лаконичным композициям, стремление к резкому выявлению характерности объекта съемки, к идейно насыщенному кадру, в значительной степени определяются теоретической концепцией С. Эйзенштейна. В коллективном сотрудничестве с ним Тиссэ находит средства выражения, органичные сценарно-режиссерскому заданию.

Э. Тиссэ принадлежит почетная роль одного из создателей советского операторского искусства. Последние работы Э. Тиссэ — «Счастье и несчастье женщины» (самостоятельная постановка в Цюрихе в 1930 г.) и «Гроза над Мексикой», снятая совместно с С. Эйзенштейном и Г. Александровым, заслужили высокую оценку даже со стороны буржуазной критики. Об операторской работе по картине «Гроза над Мексикой» мы читаем в профессиональном журнале американских операторов следующий отзыв:

> «Гроза над Мексикой — это подлинный триумф оператора Тиссэ. Это совершенный образец художественной фотографии, предельно реалистической и выразительной»*.

На всесоюзном тематическом совещании 1933 г. проф. А. Шорин, видевший фильм «Гроза над Мексикой» в Америке, говорит об операторской работе как о блестящем достижении советского операторского искусства: «Если бы все фильмы снимались так, как снята «Гроза над Мексикой», то я не вижу необходимости в стереоскопической кинематографии».

И действительно, достаточно даже поверхностного анализа нескольких кадров этого фильма, чтобы притти к бесспорному заключению о необычайно высокой изобразительной культуре авторов «Мексики». Репродукция вряд ли может передать все богатство пластических оттенков, всю сочность

* «The American Cinematographer», июль 1933 г.

гаммы полутонов и световых переходов, но при всем этом — представление о композиционной законченности создается достаточно полное.

В ранних работах Тиссэ отчетливо сказывается положительное влияние советской кинохроники. Другая линия развития берет свое начало в творческих устремлениях молодых операторских кадров, получивших теоретическую подготовку в Московском техникуме кинематографии и пришедших на производство в 1924—1925 гг.

Эти молодые операторы, воспитанные в новых условиях, были в значительной мере свободны от традиций дореволюционного русского кино. С первых же дней своей работы они заинтересовались творчески-выразительными возможностями техники операторского искусства и пытались найти самостоятельные методы изображения, эмансипированные от композиционных канонов дореволюционного русского кино. Молодые операторы, обладавшие достаточной теоретической подготовкой, но лишенные практического опыта, должны были преодолевать влияние представителей старой операторской школы и в то же время заимствовать у них техническую культуру.

В борьбе за осмысленное творчество, за право активно от начала до конца участвовать в создании художественного кинопроизведения значительную роль сыграл А. Головня, один из крупных операторов советской кинематографии.

Творческая индивидуальность А. Головни развивалась в тесном коллективном сотрудничестве с В. Пудовкиным, совместно с которым Головня создал такие произведения, как «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана» и «Дезертир».

Любопытно отметить, что в первых работах А. Головни, так же как и в первых работах Э. Тиссэ, основные творческие устремления оператора сводятся к поискам конструктивной формы кадра, к нахождению формы линейной композиции. В картинах «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» отчетливо видна эта тенденция найти выразительный ракурс, найти точку зрения на объект, заставляющую зрителя по-новому видеть, по-новому воспринимать. Кадры городового в фильме «Мать» стали классическим примером одного из возможных выражений монументальности через посредство ракурсного построения. В «Конце Санкт-Петербурга» ракурсы памятника Александра III создают ироническое к нему отношение. Карикатурность выявлена точкой зрения, она подчеркнута ракурсом, она акцентирована обрезом кадра. В сценах на бирже А. Головня сдвигает рамку кадра относительно горизонтали и достигает этим более острого ощущения динамики, заложенной не только в непосредственно изображенном движении, но и в динамичности композиционных форм. Смелые повороты, приемы оптической деформации, резкая обработка фактуры — все это в значительной степени ломало и дискредитировало старые понятия о «художественности» в операторском искусстве и в то же время выразительно раскрывало идею кадра, создавало новый «взгляд на объект», выявляющий творческое отношение к нему оператора.

Если в первых работах Головни поиски конструктивной формы кадра оттесняли на второй план работу со светом, то в «Потомке Чингисхана» проблема освещения уже занимает основное место. Главным образом, это работа на выявление фактуры объекта съемки, работа над специальными световыми эффектами, в создании которых живописный опыт сыграл немаловажную роль. В попытке отобразить местный колорит Головня приходит к пониманию основ реалистической трактовки, что в особенности проявляется в изобразительной характеристике отдельных персонажей и обстановки (сцена на базаре, монголы, партизаны).

А. Головня и его творческий путь — это пример того, насколько значителен для оператора непрерывный творческий контакт с одним и тем же режиссером.

Особое место среди советских операторов занимает А. Москвин, на творчестве которого можно отчетливо проследить влияние и преломление ряда живописных тенденций.

А. Москвин — блестящий техник и подлинный художник. Это оператор с большим творческим диапазоном. Его работы нельзя оценивать с точки зрения внешних, чисто подражательных приемов. Если в «Шинели» мы видим кадры, построенные на схематических планировках, в замкнутом пространстве, на иррациональном освещении,— то это отнюдь не следует относить за счет внешнего подражания приемам экспрессионизма. Изобразительная трактовка «Шинели» несомненно обусловливалась определенной творческой установкой Москвина,— установкой, в тот период органически связанной с творческими устремлениями режиссерского коллектива ФЭКС.

Мы не будем останавливаться здесь на определении социальных корней ранних творческих установок группы ФЭКС, так как это выходит за пределы нашей темы. Достаточно отметить резкое проявление этих установок в изобразительной трактовке «Шинели» и отчасти в фильмах «Чортово колесо» и «СВД».

Мы полагаем, что творческие тенденции А. Москвина получат наиболее правильную оценку, если рассматривать их в свете той борьбы с вульгарным кинематографическим натурализмом — борьбы за подлинно художественную выразительность кадра,— которую группа ФЭКС в течение ряда лет плодотворно вела в кинематографии.

Если в «Шинели» А. Москвин работает чрезвычайно экспрессивными и схематическими изобразительными приемами, то это, в сущности говоря, проявление того же процесса ломки установившихся натуралистических канонов, который ярко сказывается в работах А. Головни и Э. Тиссэ. Но Москвин на первых порах идет своими путями, он нарочито устраняет в кадре все то, что может хотя бы отдаленно напомнить былую живописность дореволюционной «художественной» фотографии. Однако уже в «СВД», а в особенности в «Новом Вавилоне», Москвин вплотную подходит к использованию живописного опыта, в частности к овладению отдельными приемами импрессионистической световой трактовки.

«Когда мы пришли работать в советскую кинематографию, — говорил режиссер Г. Козинцев в своем выступлении на конференции ленинградских операторов, — мы застали ленинградскую фабрику заполненной историческими картинами, снимающимися наивно-натуралистическим принципом.

Все генералы, цари, солдаты и т. д. снимались, главным образом, с упором на показ костюмерной мастерской, которой фабрика гордилась. Снимали костюмы и в них актеров — вот что в то время было основным.

И мы прежде всего хотели во внешней части картины заменить этот парад исторических костюмов ощущением эпохи, т. е. заменить каким-то целостным образом, стилем общего, а не натурализмом деталей. В моменте операторском нас интересовала предельная образность фотографии. Мы хотели как можно дальше уйти от внешнего вида костюма, мы хотели перенести зрителя в атмосферу эпохи. Вот на этом приеме мы сделали «Шинель», и «СВД», и «Новый Вавилон». Мы очень долго возились с фотографией. Вылезала не первый план фальшивая сторона костюмов, ощущение закостюмированных, не настоящих людей. Чтобы убить это, мы стали применять мягко рисующую оптику. Москвин стал снимать даже общие планы портретными объективами.

В плане тех задач, которые перед нами стояли, мы добились того, что пропала костюмированность и появился «воздух» эпохи. Сразу же появилось взамен линии пятно. Пятно стало основным за счет графики. Графичность пропала совсем.

По сути дела это тот же самый процесс, который мы могли наблюдать и в живописи, когда на смену голым бабам, заполнявшим выставки, впервые появились картины импрессионистов. Импрессионисты показали не столько предмет, который являлся основным в данной картине, сколько воздух вокруг этого предмета. Это же самое А. Москвин внес в фотографию. Основная наша ошибка заключалась в том, что стиль мы искали внутри живописного материала данной эпохи, а не в результате анализа действительности этой эпохи. Это вопрос очень серьезный, касающийся общих вопросов кинематографии; я же хочу сконцентрировать внимание только на вопросе фотографии.

Отсюда возникла переоценка живописного наследства, отсюда все традиции, все знания, которые мы могли получить от живописи, повисли, может быть, вначале очень хорошим, а в дальнейшем очень тяжелым грузом на шее нашего операторского искусства»*.

Этот переход к использованию живописного опыта, с помощью которого оператор стремился выявить характер эпохи, отчасти определил и изобразительную трактовку фильма «Новый Вавилон» — фильма, который по своим чисто формальным достоинствам является одним из наиболее совершенных образцов операторского искусства.

Надо все же подчеркнуть, что основным отрицательным моментом в фильме «Новый Вавилон» было по существу искание стиля картины не там, где его следовало искать. Этот стиль следовало определить на основе изучения действительного материала той эпохи, а не живописи, как это сделали режиссеры и оператор.

А. Москвин создал свою индивидуальную манеру светопластической трактовки кадра. В его работах мы впервые увидели органичную для кино живописную выразительность, и в этом смысле можно говорить о положительном влиянии Москвина на наши молодые операторские кадры. Заслугой А. Москвина является и то, что его творческие тенденции не ограничиваются узким кругом живописных проблем художественной фотографии. Если Г. Козинцев отмечал «переоценку живописного наследства», то это никак не следует относить к А. Москвину, а скорее к тем многочисленным его подражателям, которые механически воспринимали и переносили его манеру светопластической трактовки кадра в свои работы.

В фильме «Одна» и в особенности в последней работе А. Москвина — «Юность Максима» уже можно отметить переход оператора на новые творческие позиции. Этот фильм дает пример углубленной работы над натурным материалом, над выявлением характерности актерского образа. В этом сказывается стремление оператора исходить в своей работе от драматургии сценария и от изучения реальной обстановки, в которой развертывается действие фильма.

Творческий путь А. Москвина и его эволюция характерны для основных движущих тенденций в советском операторском искусстве. Это — уход от влияний западной кинематографии, уход от механического подражания живописи к творческому освоению живописного опыта через изучение живой реальности, конкретной обстановки и стиля эпохи, находящей свое отражение в данном фильме.

В 1927—1928 гг. на Украине возникла операторская школа, проявившая себя в работах крупнейшего мастера — А. Довженко.

В основе этой школы лежат также живописные тенденции, особенно сильно раскрывающиеся в кинематографических пейзажах. В фильмах «Арсенал», «Земля» и «Иван» светопластическая трактовка материала является преобладающей, что также свидетельствует о живописных истоках этого направления.

---

* Стенограммы Ленинградской конференции кинооператоров, 1933.

Фильмы последнего периода — работы М. Гиндина, Б. Волчека, Л. Косматова, Д. Фельдмана, В. Горданова, М. Кириллова, А. Кальцатого, А. Шеленкова, К. Кузнецова и многих других операторов знаменуют собой общий рост художественной культуры операторских кадров. Оператор уже не довольствуется воспроизведением отдельных живописных композиций и примеров живописи, он сознательно применяет в своей работе все то, что может помочь ему выразительно раскрыть содержание кадра, все то, что может служить материалом для художественных обобщений средствами внутрикадровой композиции.

В «Конвейере смерти» М. Гиндин на основе изучения графики немецких революционных художников Ж. Гросса, Цилле, Кольвитц и др., на основе детального знакомства с немецкой документальной фотографией, создает замечательные по своей идейной насыщенности и композиции кадры. Изучение этого материала и умелое его использование помогло и Гиндину уловить и воссоздать в композициях фильма характерные черты берлинских пролетарских районов, обстановки рабочих квартир и т. д. Здесь мы имеем несомненно правильный метод использования документального материала — метод, свидетельствующий о правильном понимании оператором своих творческих задач.

Если взять в монтажном контексте, например, крупный план фашиста и крупные планы голодных пролетариев, то каждый кадр в отдельности обнаруживает самостоятельную законченность, сохраняя в то же время отличительные черты фрагмента — звена монтажной композиции. Тема фашизма, ярко выраженная через ракурсное изображение фашиста в крупном плане, придает этому кадру смысловую однозначность, но эта же тема развивается далее в композиционном построении кадра с пятью фашистами-знаменосцами и в массовых сценах фашистской демонстрации. Гиндин выдерживает в пределах той же композиционной темы одни и те же ракурсы на протяжении всего эпизода, трактуемого им сатирически.

«Голодные» взяты в другом построении, в резкой оптической трактовке и хроникальной манере показа. Композиционная тема опять-таки перенесена через весь монтажный эпизод.

Для показа двора, в котором играет шарманщик, Гиндин находит такие точки зрения, которые превращают двор в подлинный каменный мешок. Тем сильнее выявляется лирический мотив, лежащий в основе этой сцены.

В силу такой композиционной обработки, теснейшим образом связанной с выявлением социального момента, кадр приобретает у Гиндина законченность, допускающую только одно смысловое толкование сюжета, и это активно направляет восприятие зрителя на нужный по сценарному заданию путь.

В кадрах сцены самоубийства рабочей семьи Гиндин находит своеобразный прием освещения, который в сочетании с мертвой статикой симметрично расположенных фигур усугубляет выразительность этой сцены. Темная комната с яркими солнечными пятнами, пробивающимися через закрытые жалюзи, мягко высвеченная, почти силуэтная фигура на первом плане — все это дает совершенно иной характер восприятию и воздействует более убедительно, нежели традиционная манера подавать «страшные» сцены в совершенно темном интерьере. Дело, очевидно, вовсе не в том, есть ли налицо яркий свет или нет, а в том, как световой луч смыслово оправдан и использован.

Интересным примером использования выразительных возможностей живописной трактовки кадра является последняя работа оператора Д. Фельд-

мана по фильму «Петербургская ночь». В этом фильме, имеющем в своей основе ряд драматургических недостатков, живописная трактовка была избрана оператором как единственный правильный путь решения изобразительных задач — путь, обусловленный сценарно-режиссерскими предпосылками.

Картина «Петербургская ночь», на наш взгляд, страдает двумя органическими недостатками, заложенными в самом сценарии фильма. Эти недостатки сводятся к ослаблению драматургического стержня сценария и к затянутому развитию сюжета. Отсюда — как непосредственный результат порочности сценарного построения — возникает нечеткость монтажной композиции в целом, препятствующая динамическому развертыванию сюжета, а стало быть, и динамика композиционного построения отдельного кадра. В картине преобладают элементы статики, созерцательности, что естественно толкает и оператора на путь иллюстративного показа содержания сценария, а не его динамического раскрытия, что было бы подлинно кинематографическим методом разрешения задачи.

Подобные столкновения оператора со сценарным заданием, в особенности, когда речь идет об историческом фильме, большей частью приводят либо к репродуктивной фиксации снимаемого объекта, либо к чисто формальному решению, основанному на внешне декоративной живописности отдельного кадра. В первом случае примитивный фотографизм создает законченную «живую фотографию» театральной инсценировки сценария. Во втором случае рождаются «гениальные» кадры, оформленные по принципу механического подражания образцам живописи.

Учитывая тематическое задание сценария «Петербургская ночь» и специфический характер этого фильма, не лишенного элементов романтики, Фельдман избрал живописную трактовку и в этом смысле, на наш взгляд, не совершил ошибки. Сценарий и режиссерское разрешение фильма «Петербургская ночь» отнюдь не дают основания оператору переносить центр тяжести композиции на динамику внутрикадрового действия, ибо развитие сюжета в фильме идет косвенными параллельными путями, нередко полностью переходя на материал фона или звуковой реплики. Активное начало, определяющее действия основного героя, подчас совершенно заслоняется деталировкой и обыгрыванием второстепенных положений. Между тем, линейно объемная, резкая оптическая передача всегда направляет восприятие на активный момент композиционной динамики. Очевидно единственным правильным решением задачи для Фельдмана было использование возможностей светопластической трактовки, располагающей к обобщенному восприятию кадров и тем самым не расшифровывающей известной пассивности режиссерской трактовки.

Мы уже отмечали, что отсутствие четкой предварительно разработанной монтажной композиции лишает операторскую работу ее основного и наиболее ценного качества — последовательности и преемственности в переходе от одной композиции формы кадра к другой. В картине «Петербургская ночь» таким примером может служить хотя бы эпизод парада, где отдельные кадры, динамически снятые оператором, в монтаже не дали нужного эффекта динамического нарастания. В силу этой причины основное воздействие всей сцены перешло на звуковую трактовку, за счет которой, в сущности говоря, и осуществляется весь парад. В такой же мере отсутствие общей монтажной композиции отразилось и на финальной сцене этапа, в которой монтажно совершенно утеряна ведущая линия ритма и темпа, потенциально заложенная оператором. Здесь оператор объективно оказался перед необходимостью снимать отдельные монтажные куски без ясной ком-

позиционной перспективы, и это несомненно отразилось на действенности указанных сцен.

Если в первые годы развития советского операторского искусства творческие устремления оператора сводились, главным образом, к поискам изобразительных примеров, то теперь уже можно говорить об активной работе оператора над художественными образами фильма в целом, и здесь оператор наиболее близко подходит к творческому единству с режиссурой.

С точки зрения этого перехода на новые творческие позиции «первой ласточкой» явился фильм «Встречный» (операторы И. Мартов, А. Гинцбург и В. Рапопорт), а затем работа Горданова по фильму «Гроза». Изобразительная трактовка «Встречного» построена на светлых, оптимистических тонах. Портретные планы последовательно выдержаны в реалистической манере, без резких условных ракурсов и композиционной вычурности. Тенденции операторской работы направлены, в первую очередь, на выявление характера актерского образа. Те же тенденции заложены и в операторском разрешении «Грозы».

Большой интерес по своеобразному решению изобразительной трактовки исторического фильма представляет работа Б. Волчека. В картине «Пышка» оператор Б. Волчек не ограничивается единством композиционной трактовки фильма. По световой и оптической обработке, по ракурсам и поворотам каждый образ фильма имеет свою индивидуальную изобразительную характеристику. В этом смысле картина «Пышка» заслуживает самого пристального внимания, так как эта работа специфична для новых течений в советском операторском искусстве. Б. Волчек сумел не только стилистически правильно разрешить задачу операторского построения исторического по своему характеру фильма, — он сумел наметить новые пути в работе оператора над актерским образом, и это, с нашей точки зрения, является наиболее ценным качеством его работы.

Общий рост операторских кадров характеризуется также усиленным вниманием, которое уделяется работе по созданию теоретических основ операторского искусства. В Высшем государственном институте кинематографии в 1934 г. создана самостоятельная кафедра операторского мастерства.

Одновременно с творческим ростом операторских кадров последний период характеризуется значительным ростом их и с точки зрения технического совершенствования. Советские операторы овладевают новейшими методами техники съемки. Здесь следует отметить интереснейшую работу Н. Ренкова по фильму «Новый Гулливер».

Н. Ренков — едва ли не единственный оператор, удачно сочетающий качества художника-графика и блестящего техника с исключительной творческой изобразительностью. Фильм «Новый Гулливер» — это подлинный арсенал замечательных технических изобретений и настоящая школа сложной техники съемки. На опыте этого фильма, оставляющего позади лучшие достижения зарубежной комбинированной техники, несомненно будет учиться не одно поколение молодых операторских кадров.

Заканчивая наш весьма общий и неполный обзор, мы считаем необходимым еще раз подчеркнуть основные тенденции в развитии советского операторского искусства.

В первый период, к которому относятся ранние работы Тиссэ, Головни, Москвина и др., развитие идет, главным образом, по линии искания новых приемов конструктивного построения кадра. Новые формы, возникающие частично под влиянием хроники, частично под влиянием западной кинематографии, противопоставлялись застывшим традициям дореволюционной операторской школы. Это были в значительной степени кон-

структивные тенденции, нередко бросавшие оператора в противоположную крайность — в формалистическое увлечение самодовлеющими линейно-объемными построениями. В отдельных случаях это формальное увлечение конструктивным построением кадра приводило к разрыву между смысловым заданием кадра и его композиционным разрешением.

От композиционного конструктивизма, имевшего положительное значение в смысле осознания многообразных выразительных возможностей линейно-объемного построения и накопления технологического опыта, оператор переходит к освоению художественного наследия живописи, и здесь также наступает временный период другой крайности — переоценки значения живописи в операторском искусстве.

На почве увлечения формальными проблемами живописи, в особенности живописи импрессионистической, создаются фильмы, в которых отдельные кадры представляют собой совершенные образцы по световой композиции, но весь фильм в целом теряет свое композиционное единство и представляет собой своеобразный фотомонтажный набор кадров. Эти фильмы в целом статичны, актерские образы отвлеченны и статуарны.

В последний период в операторском искусстве советской кинематографии уже явственно намечаются значительные сдвиги, обусловливаемые идеологическим и художественным ростом творческих кадров советского кино. Оператор начинает преодолевать замкнутые рамки «специфики кинокамеры», он ищет тесного творческого единства с режиссурой, он становится активным участником всего творческого процесса работы над фильмом. Оператор овладевает методами углубленной работы над эмоционально-идейной выразительностью кинообраза, осуществляя его во всей полноте выразительных средств кинематографа.

Принцип органически спаянного на основе единства творческих установок коллектива получает всеобщее признание в системе советской кинематографии. Творческий коллектив становится основным производственным звеном советской кинофабрики. На опыте работы Эйзенштейна — Тиссэ, Пудовкина — Головни, Л. Трауберга, Г. Козинцева — Москвина, Кулешова — Кузнецова и многих других мы видим, какое значение имеет творческий коллектив в создании высокохудожественного кинопроизведения. Советский оператор получает бесспорное признание как творческий работник кинематографии, его роль и значение в творческом процессе отмечают крупнейшие режиссеры советского кино.

«Мысль режиссера в его работе над выразительностью экранного образа, — говорит В. Пудовкин, — получает конкретное осуществление только тогда, когда технические знания и творческая изобразительность оператора идет в постоянном контакте, — иначе говоря, тогда, когда оператор является органической частью производственного коллектива и принимает участие в создании киноленты с начала до конца»*.

Это высказывание В. Пудовкина однако еще далеко не полно характеризует творческую роль кинооператора в создании художественного произведения. Мы приводим здесь отрывки из стенограммы лекции С. Эйзенштейна на режиссерском факультете Московского института кинематографии — лекции, посвященной вопросу взаимоотношения отдельных членов творческого коллектива.

«Идут достаточно горячие споры о том, можно ли операторскую работу рассматривать как искусство и является ли эта работа творческой.

Отрицание творческой роли кинооператора, как правило, возникает тогда, когда в кинематографическом произведении отсутствует композиционная трактовка монтажа и кадра. Это бывает во всех тех случаях, когда постановка ограничивается лишь сюжетно

---

* В. Пудовкин, «Кинорежиссер», Кинопечать, Москва, 1926.

анекдотическим изложением фабулы вне выразительного учета всех остальных элементов, составляющих совокупность художественного кинопроизведения. Взамен этого такое произведение приобретает лишь одно — кавычки к своему обозначению — «произведение». Совершенно очевидно, что в таких случаях полнота оценки работы режиссера как творческой тоже ставится под сомнение. К сожалению, следует отметить, что именно таково положение в подавляющем количестве так называемой средней продукции. При таком отношении к светопластической стороне снимаемых изображений подобному режиссеру по существу даже не нужен оператор. Ему достаточно простого фототехника. Но вряд ли кто из режиссеров сознательно захочет стать на такие позиции. Если же он стремится на них не становиться или на них не задерживаться, а, углубляя и расширяя свое мастерство во все сферы киновыразительности, захочет приблизиться к действительной полноте кинематографического художественного произведения, то с этим неразрывно связан учет оператора, в первую очередь, как творческой единицы и основного творческого сотрудника. И только в сознательном и коллективном сотрудничестве с оператором-художником ему удастся разрешить эту задачу.

Ориентация в вопросах линейной, световой и тональной композиции требует от такого коллектива громадной зрительно-изобразительной культуры. Это требование стоит в первую очередь перед оператором, поскольку на него ложится пластическое осуществление композиционного замысла.

С этих позиций и должны вестись в первую очередь разбор и оценка операторского мастерства, навсегда изживая идиотскую формулу оценки его работы традиционной фразой подслеповатой критики — фотография отчетлива...»

Мы полагаем, что в своем определении роли оператора С. Эйзенштейн дает пример наиболее правильного понимания творческих взаимоотношений между режиссером и оператором. Там, где вопросы выразительности фильма как художественного произведения поднимаются на принципиальную высоту, где проблемы композиции разрешаются на основе осознанной творческой установки, — там неизмеримо возрастает роль оператора как художника. В тех же случаях, когда режиссер остается лишь на уровне грамотного ремесленника, — там оператор принужден либо итти по линии самодовлеющего формального разрешения изобразительной трактовки фильма, либо ограничиться ролью пассивного техника-фотографа.

Если же идет речь о полноценном художественном произведении киноискусства, мы должны рассматривать оператора как ближайшего творческого сотрудника режиссера, как равноправного мастера, осуществляющего в своей области с помощью своих специфических выразительных средств единый художественный замысел фильма.

7 о творческом методе и стиле в операторском искусстве

В предшествующих главах мы рассмотрели элементы композиционного строения кадра — изменение точки зрения, изменение плана, ракурса, освещения, оптического рисунка, обреза изображения, тональности и темпа съемки в их значении для выразительности экранного образа. Мы установили также зависимость в применении каждого из композиционных элементов от сценарно-режиссерского задания. Наконец, мы пришли к выводу о взаимообусловленности монтажной композиции фильма в целом и композиции отдельного кадра как элемента художественного произведения.

Рассматривая задачи композиции кадра в органической связи с темой и содержанием фильма, мы определили композицию как метод выразительной художественной организации материала — метод, дающий возможность с наибольшей полнотой раскрыть и выявить идейную значимость создаваемых художественных образов.

Эти основные положения приводят нас к пониманию и утверждению творческой роли кинооператора, осуществляющего с помощью изобразительных средств кинотехники композиционный замысел фильма. Для нас выбор точки зрения, ракурса, плана и т. д. перестает быть процессом техническим, а становится процессом творческим с того момента, когда оператор осмысливает снимаемый объект в связи с идейно-тематическим заданием сценария, выражая спецификой композиционной формы свое авторское отношение к идейно-художественной композиции и образам данного фильма.

В отдельных теоретических работах по вопросам киноискусства, в частности в работах Г. Болтянского («Культура кинооператора») и В. Пудовкина («Кинорежиссер»), авторы, признавая творческую роль оператора, в то же время полагают, что от оператора требуется лишь наличие определенной зрительной культуры. Развитая зрительная культура, понимаемая как врожденное или приобретенное соответствующей подготовкой качество, обеспечивает все необходимые условия для осуществления изобразительной трактовки фильма.

При таком подходе к анализу творческих моментов в работе оператора существующие различия в изобразительной трактовке отдельных фильмов, снятых разными операторами, обычно пытаются объяснить индивидуаль-

ными особенностями зрительной культуры, т. е. индивидуальным «способом видения», свойственным каждому из этих операторов.

Но только ли в особенностях зрительной культуры того или иного оператора следует искать причины различного восприятия и композиционной трактовки снимаемого материала?

Мы полагаем, что зрительная культура, понимаемая только как биологическое, врожденное качество или даже как качество, развитое соответствующей подготовкой, еще не может служить исчерпывающим признаком в определении стилистических различий в операторском искусстве. Творчество оператора, которое обозначается этим простым термином «зрительная культура», на самом деле гораздо сложнее, нежели это кажется на первый взгляд.

На опыте работ тех операторов, где мы встречаемся с осмысленным творчеством, т. е. с творчеством, предполагающим сознательное использование выразительных средств и приемов кинотехники, можно проследить процесс образования зрительных представлений, которые затем реализуются в композиционном построении кадра. Анализируя сценарий, вникая в его содержание, оператор приходит к пониманию идеи произведения и принципа его построения. Сталкиваясь затем с конкретным материалом, т. е. с отдельными объектами съемки, оператор организует материал, подчиняя его этой идее. Мысленно сопоставляя свое представление о снимаемом образе с видимым изображением на кадре, он последовательно видоизменяет точку зрения, план, ракурс, свет и т. д. до тех пор, пока изображение на кадре не приблизится к его представлению о данном образе. Именно таков должен быть творческий процесс построения кадра, и в большинстве случаев руководящим началом для оператора служит первоначальное представление, возникающее при анализе сценария.

Мысленные представления, возникающие при анализе сценария и изучении конкретного материала фильма, так же как и последующие ассоциации, сопровождающие все этапы воплощения зрительного образа, являются основными исходными моментами в работе оператора. Зрительная же культура, понимаемая в более узком смысле, служит лишь условием, дающим возможность овладеть материалом и осуществить задуманную композицию.

Изобразить предмет на кадре — значит прежде всего не только знать сам предмет, но и осмыслить его, дать ему ту или иную трактовку, связать с показом этого предмета те или иные ассоциации. Выбрать точку зрения на объект — означает уже дать определенную оценку этому объекту. Здесь проявляется авторское отношение оператора к показу объекта съемки и выявлению его типических черт и особенностей. Можно с уверенностью сказать, что если при съемке объекта оператор нашел две точки зрения и обе кажутся ему одинаково приемлемыми, то настоящая точка зрения в действительности еще вовсе не найдена; оператор не имеет еще отчетливого представления о задуманном образе. При отсутствии же такого представления «зрительная культура» не спасает от неясности и запутанности случайно скомпанованного кадра.

«Для меня, — говорит Анри Матисс в своих «Заметках живописца», — все заключаются в концепции; необходимо поэтому сначала иметь ясное представление о целом. Я мог бы назвать одного очень большого скульптора, который дает нам удивительные куски, но для него композиция — это только группировка отдельных кусков, в результате чего получается неясность выражения. Посмотрите, наоборот, на картину Сезанна: на ней все так прекрасно скомбинировано, что на каком угодно расстоянии и каково бы ни было количество изображаемых персонажей, вы ясно различите и поймете, к кому из них относится та или иная часть тела.

Если в картине много порядка и ясности, это значит, что с самого начала этот порядок и эта ясность существовали в уме художника или что художник сознавал их необходимость».

Для кинооператора наличие единой, осознанной до конца концепции, наличие глубокого понимания целого, подлинное ощущение живых конкретных образов воспроизводимого на экране является абсолютной необходимостью. Кинематографическое произведение, слагающееся из множества отдельных кадров, только тогда обладает единством, когда отдельные составляющие его кадры изобразительно решены в плане одной руководящей концепции, в пределах одной стилевой системы. В кинематографическом произведении понятие композиции неизмеримо сложнее, нежели в статическом произведении живописи, ибо здесь включается не только динамика, но и категория времени, устанавливающая свои особые законы восприятия образа. Простейшие группировки предметов, обеспечивающие хорошую видимость и легкую узнаваемость на экране, могут быть осуществлены оператором даже при поверхностном знакомстве с сюжетом сценария, но подлинная художественность достигается лишь при глубоком понимании идей и образов создаваемого фильма.

Итак, в процессе определения изобразительной трактовки фильма специфическое представление о заданной концепции и образах фильма играет для оператора решающую роль. Но кинооператор как художник является выразителем идей определенной общественной системы. Кинооператор, так же как драматург и режиссер, обладает определенным отношением к окружающей его действительности, определенным мировоззрением, кладущим отпечаток на его творчество. Поэтому для оператора, если он действительно является подлинным художником, далеко не всякая идейная концепция, далеко не всякая драматургическая и режиссерская трактовка данных образов может быть приемлемой. Если его отношение к действительности, его мировоззрение, его вкусы и художественные пристрастия резко противоречат мировоззрению драматурга и режиссера, — он никогда не создаст высоко художественного и стилистически цельного художественного произведения. Вот почему степень близости творческого метода у режиссера и оператора является одним из важнейших и необходимых условий плодотворной работы творческого коллектива в кино.

Что такое творческий метод и стиль в операторском искусстве?

В критических разборах операторских работ часто приходится встречаться с поверхностным определением стиля — как единства применяемых при съемке технических приемов. Если, предположим, оператор снимает все свои картины мягко рисующей оптикой, то нередко непосредственно отсюда выводится заключение, что это есть признак импрессионистической трактовки фильма.

Более того, нередко многие из операторов сами стремятся механически сохранять некое единство в выборе изобразительных средств, полагая, что именно таким образом они создают «свой стиль», определяющий их творческое лицо. В буржуазной кинематографии подобный «стиль», основанный на механически выработанной изобразительной манере, в большинстве случаев расценивается как положительное качество. Независимо от темы и содержания фильма, независимо от его идейной устремленности, оператор неизменно сохраняет свою раз навсегда выработанную манеру съемки, «свой стиль» смягченной или резкой оптической трактовки. Не вникая в содержание сценария, не утруждая себя анализом образов фильма, оператор работает в «своем стиле», составляющем его профессиональную гордость. Если в средних европейских или американских фильмах, построенных на

простом кинематографическом изложении сюжета, трудно заметить какое-либо противоречие между режиссерской и изобразительной трактовкой, поскольку изобразительная композиция таких фильмов вообще стоит на примитивном уровне, — то в фильмах более высокого художественного качества этот отличительный признак зарубежных представителей операторского искусства уже резко бросается в глаза.

Такой метод «внешнего оформления» фильма вне творческого анализа сценария — явление отнюдь не случайное в буржуазной кинематографии, так же как не случайна и деградация творческого коллектива в системе буржуазного кинопроизводства. Формализм оператора-художника, довольствующегося внешним оформлением кадра без попыток анализировать его содержание и таким путем притти к органическому, идейному, выразительному построению, в известной мере находит свое объяснение в социальной сущности зарубежной кинематографии.

Буржуазное искусство господствующего класса заражено тем духом идейной выхолощенности и упадка, который характеризует эпоху отмирающего капитализма. Поэтому и художественная кинематография, призванная в развлекательной форме маскировать неустранимые противоречия буржуазного строя, уже не может направить творческие тенденции кинематографиста на путь раскрытия содержания во всем его многообразии. Ей остается лишь внешней живописью, формалистической зашифрованностью прикрывать внутреннее идейное убожество своих произведений. Степенью совершенства и мастерством чисто внешнего «оформления кадра» за редкими исключениями и определяется художественная культура буржуазного оператора. В этой эстетской манерности поверхностного изобразительного оформления кадра проявляется один из признаков распада стиля, характеризующий современное буржуазное искусство в целом.

Подлинный стиль в операторском искусстве не определяется только простым единством технических приемов съемки, так как изобразительная трактовка фильма не может рассматриваться изолированно от темы и содержания художественного произведения, не может быть оторвана от драматургической и режиссерской трактовки. Картина может быть снята от начала до конца жестко рисующей оптикой, выявляющей мельчайшие детали. И все же это еще не означает, что фильм снят реалистически.

Понятие стиля в операторском искусстве, так же как и в других областях художественного творчества, определяется значительно более сложным комплексом, нежели применение однородных по своему характеру изобразительных средств. Если оператор-художник реализует художественные образы в той или иной изобразительной композиции, то эта композиция в такой же мере носит на себе отпечаток мировоззрения оператора, в какой весь фильм отражает идеологию и социальную целеустремленность драматурга и режиссера. Присущее данному художнику понимание основных идей произведения и свойственная ему форма выражения их определяют стиль его работы, и это теснейшим образом связано с его мировоззрением.

Мы приведем несколько примеров, характеризующих иное понимание стиля в операторском искусстве, нежели то, которое по преимуществу существует в буржуазной кинематографии.

В операторской экспликации к фильму «Мы из Кронштадта» оператор Н. Наумов пишет:

«В картине «Мы из Кронштадта» основной упор в операторской работе должен быть сделан на выявлении реалистичности образов фильма. Эстетическое приукрашивание кадра, вычурное композиционное построение, нарочитость и эффектация в композиции,

приводящая к подчеркнутой живописности, — наши решительно отвергаются. Мы отказываемся от излюбленных и ставших уже традиционными ракурсных построений на фоне неба, мы отказываемся от всех тех приемов, которые обычно вводятся исключительно для достижения внешней декоративности кадров.

Максимальная простота и естественность без чрезмерных композиционных акцентов — такова наша задача в изобразительной трактовке данного фильма.

Мы не предрешаем заранее какого-либо единства в использовании технических приемов операторского искусства. С нашей точки зрения, съемка мягко рисующей или жестко рисующей оптикой на протяжении всего фильма еще далеко не есть стиль нашей работы. Напротив того, мы полагаем возможным снимать отдельные сцены в смягченной оптической трактовке, а другие сцены с жесткой оптической передачей. Это зависит прежде всего от той мотивировки, которая выводится нами из идейного и художественного задания отдельных сцен...

...Воды Балтики и Черного моря — это глубоко отличный по своей фактуре материал. Кронштадт — не Севастополь. Балтика — не Черноморское побережье. Небо Финского залива — не облака Черноморского побережья. Этими определяется различие в оптической трактовке тех или иных эпизодов, развивающихся на фоне Балтийского или Черного моря...

В картине «Мы из Кронштадта» в пластических образах должна быть передана специфика местного колорита. Туман, ветер, сумрак, гранит, чугун, индустриальная мощь военных кораблей — это типичный кронштадтский колорит, который в известной мере противопоставляется солнечному окружению Черноморского побережья.

Если в первой части фильма основной упор делается на экспозиции обстановки, что предопределяет резкое выявление фактуры материала, то в дальнейшем эти элементы должны отойти на задний план, так как упор переносится на развитие сюжетного действия.

...Мы будем стремиться к многопланной композиции, которая даст возможность во всем многообразии выявить пространство в кадре, не обедняя его плоскостными построениями» и т. д.

Не разбирая по существу содержания данной экспликации, мы хотим лишь подчеркнуть то новое понимание стиля, которое характеризует осознанный творческий метод советского оператора-художника. Это новое понимание своих творческих задач может быть иллюстрировано и другим примером из работы того же оператора Н. Наумова.

В картине «Женщина» имеется сцена, в которой кулак пытается сагитировать колхозника уйти из колхоза. Он рассказывает ему о благах дореволюционного житья, о плодородии собственной земли, о довольстве, наградах за «настоящий хозяйский труд» и т. д.

Речь кулака, даваемая в надписях, иллюстрировалась рядом отдельных кадров, содержание которых по принципу контраста опровергало всю эту философию, показывая тяжелый подневольный труд, голод и вымирание деревенской бедноты, работающей на кулака, который пользовался земным плодородием.

Сцены эти снимались с особо подчеркнутым эстетизмом, мягко, декоративно, пышно, с некоторой слащавой стилизацией.

Приемы съемки, таким образом, резко противоречили содержанию кадров, и в этом контрасте разоблачалась лживость кулацкой философии, приукрашивающей действительность и представлявшей ее в розовых, пленительных красках.

Таким образом, приемы съемки находились, с одной стороны, в органической связи с характером речи кулака, а с другой,— в резком противоречии с содержанием снимаемых кадров. В силу такого противопоставления умелым применением операторских приемов мрачность, придавленность деревенской бедноты была подчеркнута одновременно с подчеркиванием лживости кулака.

Таким образом, понятие стиля в операторском искусстве приобретает для нас совершенно иное значение, нежели механический схематизм подбора однородных по своему характеру изобразительных средств.

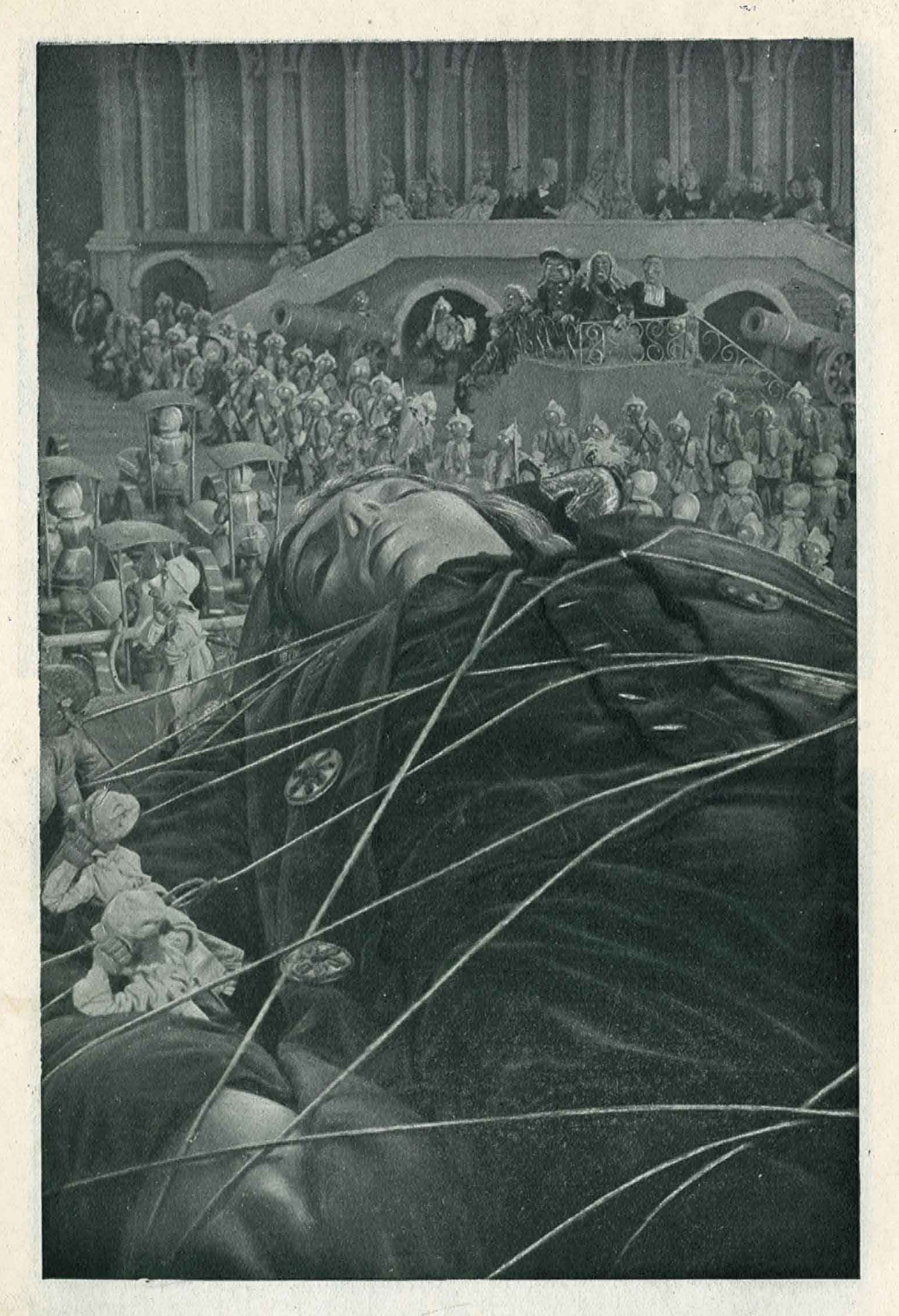
«Гроза»

«Пышка»

«Пышка»

«Пышка»

«Пышка»



«Новый Гулливер»

14

Стиль советского искусства, стиль социалистического реализма, предполагающий правдивое раскрытие и отображение действительности в ее многообразии, диктует новое понимание оператором своих творческих задач и активное отношение к тематике и содержанию снимаемых фильмов. Для оператора это означает прежде всего активное включение в познавательный процесс, с которым неизбежно связано подлинное художественное творчество. Найти в совокупности явлений ведущее начало, отделить существенное от несущественного, классово подойти к анализу содержания сценария и материала фильма, обобщить и выразить в изобразительной композиции наиболее действенные с точки зрения данного идейного содержания моменты — вот что является задачей советского кинооператора.

Можем ли мы сказать, что советское операторское искусство уже владеет методом социалистического реализма? В целом такое заключение было бы преждевременным, но в отдельных произведениях советского кино элементы нового понимания, нового отношения к своим творческим задачам несомненно налицо. И это уже резко отличает работы многих советских операторов от операторских работ буржуазной кинематографии.

В этом смысле следует отметить последнюю работу оператора Б. Волчека по фильму «Пышка» (режиссер М. Ромм).

Перед Б. Волчеком, снимавшим фильм «Пышка», в котором отражена определенная историческая эпоха, было несколько путей возможной изобразительной трактовки материала. Волчек мог бы построить свою работу на непосредственном подражании французской живописи того периода, к которому относится материал фильма. В частности, Волчек мог бы использовать опыт импрессионистической живописи. Следуя традициям «исторических» инсценировок буржуазной кинематографии, Б. Волчек мог бы в точности воспроизвести композиционные схемы целого ряда живописных произведений второй половины XIX столетия.

Б. Волчек избрал другой путь. В его работе мы видим новое понимание образов Мопассана, и это проявилось в изобразительной трактовке «Пышки».

Краткий пример. В первых частях фильма, до того момента, когда Пышка уступает уговорам «патриотов», все портретные крупные планы даются в однотипной оптической передаче. Композиционные крупные планы построены так, что подлинное лицо патриотов остается еще нераскрытым. Затем в полном соответствии с развитием сюжета и с изменением отношения патриотов к Пышке резко меняется и операторская трактовка.

Волчек переходит к асимметричным диагональным построениям, к острому ракурсу и резким обрезам крупных планов. Меняется и световая композиция, и таким образом крупные планы патриотов приобретают остроту сатирических портретов. В отношении же «Пышки» сохраняется смягченная оптическая передача.

Иначе говоря, в самом развитии сюжета, в самой идейной концепции вещи заложена мотивировка отдельных операторских приемов, направленных к раскрытию подлинного значения образов фильма. Реализм операторской работы по «Пышке» определяется прежде всего правильным пониманием типических образов, трактованных с современной советской точки зрения.

Если говорить о фильмах буржуазной кинематографии, то в их операторском разрешении мы вряд ли найдем примеры подобного диференцированного подхода к изображению снимаемых персонажей.

В американских фильмах мы часто видим кадры, в которых с предельной точностью переданы детали обстановки, прекрасно выявлена фактура снимаемого материала. Но есть ли это реализм в нашем понимании?

«Реализм, — говорит Ф. Энгельс, — подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах».

Реализм в операторском искусстве не исчерпывается фотографической передачей операторского пространства, реального освещения и фактуры. Работа оператора — это сознательная работа над выявлением характерности живого конкретного образа. Оператор, так же как режиссер, в построении отдельного кадра должен итти от целостного понимания законченного образа. Воплощение художественного понятия заставляет композиционно осмысливать каждую деталь, акцентируя на одних моментах, выключая из поля зрения и подавляя другие. В отдельных случаях, когда композиционное обобщение предполагает деформацию объекта съемки, и это также не противоречит понятию реализма. О том, какое значение могут иметь приемы сознательной деформации объекта съемки для достижения большей выразительности, можно судить по следующему примеру.

Предположим, что оператору предстоит снимать сцену посещения Чичиковым Собакевича. Сохраним полностью гоголевский текст описания этой сцены:

«Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему на этот раз показался весьма похожим на средней величины медведя...

...Чичиков еще раз оглянул комнату и все, что в ней было: все было прочно, неуклюже в высочайшей степени и имело какое-то странное сходство с самим хозяином дома. В углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах — совершенный медведь. Стол, кресла, стулья — все было самого тяжелого и беспокойного свойства, словом, каждый стул, казалось, говорил: «и я тоже Собакевич» или «и я тоже очень похож на Собакевича!».

В трактовке описанной обстановки оператор может придерживаться простейшего принципа отчетливой передачи фактуры мебели. Однако более глубокое понимание физиогномики предметов, идущее от характеристики образа Собакевича, диктует совершенно особую оптическую передачу этих предметов. Здесь следовало бы избирать сниженные точки зрения, придающие монументальность и утяжеляющие предметы. Здесь следовало бы воспользоваться предельно короткофокусной оптикой, придающей предметам резко деформирующий изгиб. Здесь следовало бы искать одинаковый метод освещения для крупных планов Собакевича и деталей, похожих на его внешний вид мебели.

Будет ли все это «искажением действительности», противоречащим принципу реализма?

Отнюдь нет. Это будет правильным обобщением отдельных черт, имеющим целью с наибольшей полнотой и выразительностью подчеркнуть целое. Это будет активное выявление художественной образности с помощью изобразительных средств операторской техники.

Итак, сознательная деформация объекта съемки, направленная в сторону выразительного раскрытия художественного замысла, не противоречит принципу реалистического отображения. Но сознательная деформация объекта имеет и свои пределы. В тех случаях, когда специфика материала довлеет над оператором, когда отчетливая сюжетная мотивировка уступает место эстетическому любованию объемами и фактурой, — границы реального восприятия стираются, и мы сталкиваемся с формалистической трактовкой кадра. Примером могут служить отдельные работы Дзиги Вертова, где, несмотря на наличие близкой нам тематики, показ индустриальной мощи перерастает в формализм показа машины как самоцели, ее эстетического обыгрывания. Ко многим кадрам его картин подходят слова поэта машинизма Буцци:

«Хвала тебе машина — полированная сталь... Ты заставляешь жить миллионы людей. Как привидение, поставлена ты над муравьями. Создавайте же машины, которые в свою очередь создадут новые, они — единственные героини в драме будущего».

Утеря реальной мотивировки содержания кадра, отход за пределы реального сюжетного восприятия материала приводит к тому, что прием как таковой приобретает самодовлеющее значение, и композиция становится чисто формальным сочетанием объемов, плоскостей и светотеней, лишенным внутреннего содержания.

В отдельных случаях формализм изобразительной трактовки возникает и тогда, когда оператор совершенно пренебрегает спецификой конкретного материала, руководствуясь только своим субъективным ощущением. Мертвые композиционные аллегории и сопоставления деталей, символизм, выхолащивающий конкретно чувственное отношение к художественному образу, является результатом такого метода работы. Для оператора в решении композиционной задачи исходным моментом должно быть живое, образное представление о реальных вещах в их многообразных связях и отношениях, а не геометрическое сопоставление объемов и плоскостей, извне вносимое как рационалистическая схема.

Таким образом, творческий метод советского кинооператора предполагает активное, классово осознанное отношение к идейной концепции сценария и анализ конкретного материала снимаемого фильма с точки зрения ведущего критерия реалистического отбора и организации выразительных элементов. Этим ведущим критерием является социалистическая действительность с ее мировоззрением и стилевой системой.

Советский оператор не может строить свои композиционные обобщения только на основе своих субъективных и единичных внешних ощущений, ибо такой метод познания действительности ограничивает понимание оператором художественного замысла и образов фильма. Советский оператор не может строить свою работу также и на простом заимствовании манеры чужой художественной школы, ибо это будет внесением извне органически чуждых приемов.

Значит ли все это, что мы в какой-либо степени отвергаем значение для мастерства оператора определенной зрительной культуры, понимаемой как индивидуальная способность восприятия и оценки видимого? Отнюдь нет. Специфика операторского искусства требует от оператора развитой зрительной культуры, воспитанного ощущения формы, объема пространства и светописи.

«Глаз невоспитанный, — говорит Фердинанд Ходлер, — увидит форму и цвет вещей не так, как глаз опытный. Он не понимает всей ценности явлений, ритма форм, порождаемого движением, позой и жестом. Труднее же всего проследить темп движений.

Можно узнать лицо человека, совершенно забыв точные формы его головы. Смотря на дерево, знаешь, что это платан и т. п., что это дерево большое или маленькое. Вот и все. Тот же, кто хочет изобразить это дерево, должен воспринимать кроме того пропорции каждой отдельной его части. А охватить пропорции объекта, расположенного на плоскости, неподготовленный глаз никогда не сможет. Не легко распознать особую роль, присущую каждой вещи в общем жизненном распорядке... Видеть — это значит познавать пропорциональность всякого явления. Видеть — это означает знать».

Кинооператор, лишенный художественного восприятия формы предмета, ритма движения, игры светотени, никогда не сможет подняться до эстетически законченной композиции, сочетающей идейную содержательность с изобразительным мастерством. Образная интерпретация содержания возможна лишь при врожденном или воспитанном ощущении формальных элементов, и это одно из необходимых качеств оператора-художника.

Точно так же наше понимание задач творческого метода советского кинооператора ни в какой мере не отрицает значения художественного наследства смежных областей искусства. Может ли оператор в своей работе использовать отдельные приемы, например, импрессионистической живописи?

Между критическим использованием опыта импрессионистической живописи в границах новой стилевой системы и непосредственным переходом на позиции импрессионистической школы, на наш взгляд, существует принципиальное различие.

Оператор-импрессионист, сосредоточивший все свое внимание на живописных световоздушных эффектах, бросивший всю свою творческую энергию на поиски новых выразительных методов освещения, превративший световую трактовку кадра в творческую самоцель, тем самым целиком переходит на платформу формальных исканий, выключая из своей работы «живую душу» всякого творчества — его идейность. Он теряет органическое единство с режиссурой, он перестает интересоваться идейными установками сценария, замыкаясь в круг формальных и технических проблем художественной светописи. Достигая в области свето-тени нередко подлинного совершенства, оператор-художник поражает нас примерами исключительного формального мастерства, но эти же примеры вместе с тем могут служить и образцом внутренней безыдейности.

Однако импрессионизм никак нельзя рассматривать только с точки зрения специфичных для художников этого направления изобразительных приемов. Импрессионизм возник в живописи как направление, отличающееся в первую очередь своими мировоззренческими установками.

Если мировоззрение импрессионизма неприемлемо для нас, то богатейший арсенал выразительных средств этой школы мы не думаем отвергать. Вопрос лишь в том, чтобы опыт этой школы был использован критически. Импрессионистический прием, использованный таким образом, перестает быть «импрессионистическим», приобретая другую смысловую направленность и другой характер.

В фильме «Броненосец Потемкин» имеется сцена, когда утренние туманы даны в смягченной оптической передаче на мягких полутонах, размытых контурах, с особой акцентрировкой воздушной перспективы, т. е. как раз в той манере, которая характеризует приемы художников-импрессионистов. Значит ли это, что Тиссэ нарушил стилистическую цельность «Броненосца Потемкина», изменив в этой сцене свою манеру съемки? Или, быть может, эти кадры дают основание квалифицировать Тиссэ как законченного импрессиониста? У Тиссэ нет и намека на импрессионизм в этом смысле. Лишь поверхностная оценка операторской работы, основанная на формальном анализе внешних приемов без учета их смысловой мотивировки, может привести к такому поверхностному утверждению.

Критическое использование и преодоление в новом идейном, мировоззренческом контексте изобразительного опыта старой живописи является для оператора вполне закономерным. Сам по себе изобразительный прием не может иметь какой-либо абсолютной, раз навсегда установленной значимости, хотя и возникает как выражение определенного мировоззрения. По-новому осмыслить старый прием в разрезе новой стилевой системы — значит придать ему другой смысл и другую значимость. Именно в таком критическом преодолении и освоении живописного опыта и заключается задача использования художественного наследия живописи в кино.

Наконец, еще один вопрос — об индивидуальной манере работы оператора-художника.

Существует единый стиль советского искусства, стиль социалистического реализма, но из этого вовсе не следует, что правильный метод художественного отображения действительности предполагает лишь одну определенную творческую манеру, обязательную для всех без исключения художников. Если А. Головня и Э. Тиссэ, работая над жанром революционной патетики, применяли методы хроникальной съемки, подняв их на высоту художественного обобщения, то это не значит, что изобразительная трактовка «Потемкина» или «Потомка Чингис-хана» должна стать единственной определяющей манерой работы советских кинооператоров.

Каждый оператор, работая над соответствующим жанром, должен сохранять свое собственное творческое лицо, свою индивидуальную манеру съемки, и это отнюдь не противоречит понятию единого стиля. Простое сравнение только индивидуальной манеры работы различных мастеров не может служить исходной точкой для анализа, поскольку творческие манеры несоизмеримы.

Если в работе в Э. Тиссэ превалирует линейнообъемная трактовка, многопланные композиции с большой глубиной и ярко выраженные экспрессивные тенденции, — то это особенность его индивидуальной творческой манеры, которая имеет такие же права на признание, как, скажем, творческая манера А. Москвина.

А. Москвин, напротив, характерен склонностью к свето-пластической трактовке и двухпланным или плоскостным построениям. Его работам эмоциональный оттенок присущ в большей степени, нежели работам Э. Тиссэ. Наконец, в фильмах Довженко отчетливее ощущается композиция в пространстве, чем композиция во времени. Отсюда монументальность и некоторая статичность его групповых планов, что однако также не может расцениваться как отрицательное качество. Поскольку речь идет о специфике творческой манеры оператора-художника, можно говорить лишь о том, в какой степени данная творческая манера удовлетворяет требованиям того конкретного жанра, в котором данный оператор работает. Понятие жанра несомненно существует и в операторском искусстве. Мы полагаем, что каждый жанр должен найти свое отражение в особенностях изобразительной трактовки фильма.

До последнего времени советская кинематография еще не охватывала всего многообразия возможных в киноискусстве жанров. Как полноценный жанр в советской кинематографии по преимуществу выступал жанр революционной патетики. Лишь в настоящий период мы имеем первые серьезные начинания в области комедийного жанра, гротеска, эксцентрики, романтической драмы и т. д. Первые же работы по овладению новыми жанрами показали, что сама природа каждого жанра требует особой изобразительной трактовки, самостоятельной манеры съемки. Трудно представить себе, например, удачную лирическую комедию, кадры которой сняты в утяжеленных монументальных ракурсах, на сниженной темной тональности и резком эффектном освещении. Оптимистическая, жизнерадостная комедия, режиссерски разрешенная с известной условностью, должна быть снята также с учетом этих основных мотивов. От оператора здесь требуется не только отчетливое понимание физиогномики жанра, но и нахождение соответствующих изобразительных средств, обеспечивающих облегченное восприятие сюжета. По существу, здесь правильно было бы применять только такие формы композиции, которые помогают сюжетной динамике комедии.

Ощущение жанровых различий является для оператора очень важным. Воспитание оператора на определенном жанре было бы, вообще говоря, наиболее правильным. Это не значит, конечно, что каждый оператор должен работать только в одном, раз навсегда избранном жанре, но преимущественная склонность к тому или иному жанру при наличии установившегося творческого метода всегда выявляется сама собой.

Чем большее развитие получат многообразные жанры в советской кинематографии, тем с большей резкостью выступит перед нами проблема жанра и в операторском искусстве. Действительно, один и тот же пейзаж может быть оптически и тонально перетрактован совершенно различно. При мягко рисующей оптике или сетке это может быть романтический пейзаж. Применяя густые светофильтры, оператор может придать ему пессимистический оттенок, сгустив и снизив тональность. Это может быть солнечный пейзаж с широко развернутой глубиной перспективы и, наконец, — в этом пейзаже могут по желанию преобладать элементы воздушной перспективы, что опять-таки совершенно изменяет характер восприятия. Особенно разительно подобные отличия выступают в трактовке портрета, где, как уже отмечалось, могут быть оптически внесены существенные изменения в передачу пропорций лица.

В зависимости от творческого восприятия и манеры работы оператора-художника мы получим тот или иной образный эффект, и здесь надо решать, в какой мере жанровые признаки данной изобразительной трактовки соответствуют жанру фильма в целом.

Выше мы говорили о том, что ограничение оператора в выборе изобразительных средств и приемов съемки не должно иметь место. Оператор в праве пользоваться всеми без исключения выразительными средствами для раскрытия содержания и художественного замысла фильма, трактуемого с позиций нашей социалистической действительности. Но здесь возникает весьма существенный вопрос. Не приведет ли подобная установка на практике к композиционному эклектизму, к нарушению эстетической цельности системы смонтированных кадров?

Этот вопрос чрезвычайно важен не только принципиально, но и практически. Представим себе фильм, в котором отдельные эпизоды и даже кадры сняты совершенно различными приемами. В одном случае, предположим, это будут игровые куски, оптически трактованные резко, в другом случае — это будут монтажные перебивки, представляющие собой оптически смягченные пейзажные кадры. Даже примитивная монтажная подборка этих резко отличающихся друг от друга по фактуре кадров обнаружит здесь композиционное неблагополучие. Говоря техническим языком, эти кадры между собой не смонтируются. Это значит, что здесь нарушена стилистика монтажной фразы, которая имеет свои особые законы. Это значит, что монтажный переход от одного кадра к другому станет для зрителя технически видимым, и непрерывность образного восприятия фильма нарушится, причем видимость «монтажных склеек» в данном случае произойдет не по линии смыслового ряда, а по линии изобразительной.

Вот этот-то чрезвычайно существенный момент требует от оператора громадного творческого чутья, ибо максимальное усиление образной связи всех кадров в плане изобразительном является также одной из важнейших задач композиции. Монтажная склейка должна существовать в картине только технически, но никогда не должна ощущаться зрителем. Начиная снимать отдельный эпизод или сцену, оператор должен ясно представить себе всю сложность последовательного перехода от одного приема к другому. Там, где композиционная схема монтажа разработана заранее,— не

может быть случайно врезанных монтажных перебивок, снятых органически неприемлемыми в пределах данной сцены приемами. Теоретически осмысливая прием с точки зрения общей концепции фильма, необходимо проверить еще, какое значение этот прием будет иметь в стилистической системе отдельного эпизода фильма. В противном случае ритмическая и образная связь эпизода нарушится, что приведет к эклектическому набору разнородных и оторванных друг от друга кадров.

Итак, прием должен быть осмыслен не только с позиций стилистического построения фильма в целом, но и стилистики отдельных эпизодов. Однако и это еще не все. Снимая фильм, сценарий которого написан по материалам классического литературного произведения, оператор сталкивается с новым требованием. Он должен в изобразительной трактовке подобного фильма уловить и выявить характерные особенности той литературной композиции и того стиля, которые отличают данное литературное произведение от «вольного экранного переложения».

Вспомним пушкинского «Станционного смотрителя» и сравним это произведение с одноименным фильмом. Какое место уделяет Пушкин пейзажу, каков характер описания у Пушкина, и как воспроизведены пейзажные кадры в картине? Здесь не только нет никакого композиционного соответствия, но даже минимального приближения к литературному оригиналу. Если с точки зрения социальной трактовки темы и сюжета подобное противоречие иногда вполне закономерно, то в плане изобразительном такое пренебрежение оригинальным руководящим материалом вряд ли может считаться целесообразным.

Этот частный пример свидетельствует о том значении, которое для оператора должно иметь знакомство не только со сценарием фильма, но и с литературными первоисточниками, нередко дающими при внимательном изучении во много раз более ценный материал, нежели сам сценарий.

Мы особенно отмечаем, что для оператора существенно не только точное знание текста литературного первоисточника, но и глубокое понимание самого стиля произведения, его школы и драматургических приемов. В гоголевском «Ревизоре», например, экспозиция действующих лиц и сюжетной ситуации дается на протяжении первой же фразы, которую говорит городничий:

«— Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор.

Аммос Федорович: Как ревизор?

Артемий Филиппович: Как ревизор?» и т. д.

Если бы нам пришлось снимать фильм по «Ревизору», то сохранение гоголевской композиции сюжета требовало бы совершенно особых приемов съемки первых же крупных планов в картине. Имеется громадное отличие между крупным планом игрового порядка и портретным планом, в котором дается экспозиция действующего лица. «Ревизор» Гоголя — пожалуй, единственное в драматургии произведение, где экспозиция дана в кратчайшей по времени фразе. Вслед затем сразу же развертывается действие, и изобразительная трактовка персонажа должна измениться в сторону выявления сюжетно-игровых моментов. Для понимания подобных переходов оператор должен представлять себе фильм не в виде отдельных крупных и средних планов, а в виде системы целостных образов в их сложных драматургических взаимоотношениях. Это значит, что оператор должен принимать авторское участие в создании фильма с самого момента зарождения его художественного замысла, и в этом залог полноценного, идейно насыщенного творчества.

Становясь на эту точку зрения, мы вправе предъявлять к советскому оператору такие же требования, какие мы предъявляем к кинорежиссеру в его области, но для этого мы должны приобщить оператора к творческому периоду подготовительной работы над фильмом, к участию в творческом процессе создания фильма от начала до конца.

В этом смысле возникает вопрос о взаимоотношениях между режиссером и оператором. Правильное понимание функций оператора, сознательное участие его в процессе работы над картиной и единство творческих установок всего коллектива, проходящее через все процессы работы над фильмом, заставляют нас считать оператора не техническим исполнителем, а прежде всего сорежиссером.

Творческий коллектив, спаянный органическим единством творческих установок режиссера и оператора, должен стать основным производственным звеном в системе советской кинематографии.

Советский оператор из технического исполнителя поднялся до уровня творческого работника, с полным правом претендующего на авторское участие в создании кинофильма.

Административная переброска оператора от одного режиссера к другому без учета его творческих особенностей должна быть решительно осуждена в нашей производственной практике, ибо она приводит к деградации творческого коллектива и, в первую очередь, к обезличиванию оператора как творческого работника.

Вместе с тем на пути к овладению полноценным творческим методом советскому операторскому искусству предстоит преодолеть еще большие трудности специфического порядка. Основной преградой, стоящей на этом пути, является неумение многих операторов сегодняшнего дня теоретически и творчески осмыслить многообразные изобразительные возможности кинотехники.

В советском операторском искусстве еще сильны остаточные тенденции пассивного репродуктивизма, нашедшие свое выражение в «теории документализма», так же как и остатки формалистического эстетства. Отказ от сознательной выразительной организации материала средствами композиции под предлогом «наибольшего приближения к действительности», подмена правдивости в изобразительной трактовке внешней правдоподобностью — все это является большим препятствием к развитию методологии советского операторского искусства, построенной на новых принципиальных основах.

Даже в работах некоторых передовых советских операторов мы все еще нередко встречаемся с искусственным расщеплением рационалистического и эмоционального, конкретно чувственного начала. Достижение такого органического единства в композиции, где рационалистические и эмоциональные моменты существуют как неразделимое целое, — такова задача, разрешимая только в условиях советского искусства, искусства правдивого и жизнеутверждающего.

Кинематограф — искусство громадных потенциальных возможностей. Это искусство, создаваемое коллективом, в котором оператору принадлежит ответственная и почетная роль. В то же время кинематограф по своей природе — искусство изобразительное, и об этом не следует забывать. Кинематограф стал звуковым, но от этого он не перестал быть зрительным. Кинофильм существует только в зрительных образах, а эти образы

не могут быть созданы без органического творческого участия кинооператора.

«Свойство подлинной формы, — писал Генрих Клейст, — непосредственно, немедленно передавать смысл, слабая же форма искажает его, как плохое зеркало, и не напоминает ни о чем, кроме самой себя».

Забота о сюжете фильма, о ясности, выразительности и художественной простоте образов лежит не только на режиссере, но и на операторе. В операторском искусстве ясность, выразительность и простота достигаются отнюдь не опрощением изобразительной композиции, а таким совершенством изобразительной формы, при котором идея и содержание картины непосредственно, немедленно доносятся до зрителя.

Мы за полноценную, идейно насыщенную форму кинематографического произведения.

Мы за оператора — подлинного художника, в тесном содружестве с творческим коллективом создающего высокое искусство советской кинематографии.

Редактор *Ш. Ахушков*
Технический редактор *В. Сутин*
Суперобложка и переплет работы *худ. И. Кричевского*
Титул и шмуцтитул работы *худ. Г. Гладышевой*

Сдано в производство 9. XII. 1934 г. Подписано к печати 25/I 1935 г. Формат бумаги 72×110 1/16; 14$\frac{1}{2}$ печ. л.; 59360 зн. в печ. л. Тираж 3.000 экз. Кинофотоиздат № 5. Уполномоченный Главлита № В-336/6. Заказ. № 499

Отп. в 7-й тип. „Искра Революции“. Мособлполиграф. Москва, Арбат, Филипповский п., 13